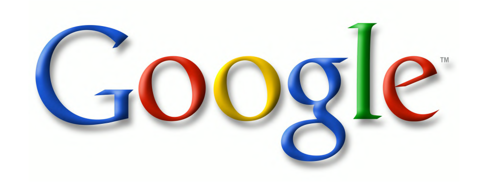
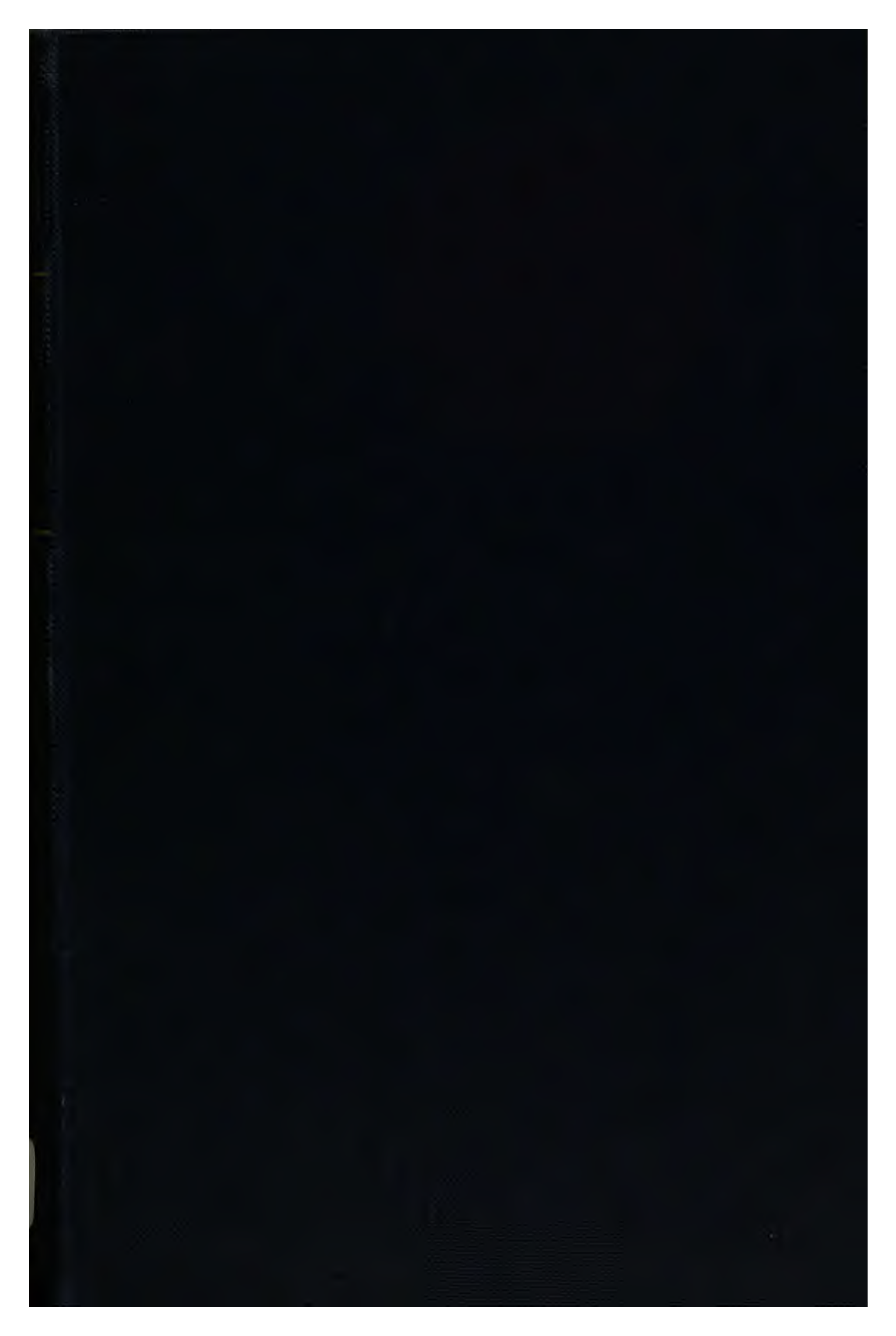





302518331Q

GROS

SA VIE ET SES OUVRAGES

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

EN VENTE A LA MÊME LIBRAIRIE

ÉTUDES DES PASSIONS APPLIQUÉES AUX BEAUX-ARTS
Troisième édition. — 1 volume in-8°.

DE LA PHYSIOGNOMONIE
Texte, Dessin, Gravure. — 1 beau volume gr. in-8° jésus.

PARIS. — TYPOGRAPHIE HENNUYER ET FILS, RUE DU BOULEVARD, 7.



Fig. 1.

GROS (ANTOINE-JEAN).

GROS

SA VIE ET SES OUVRAGES

PAR

J.-B. DELESTRE

DEUXIÈME ÉDITION

REVUE ET AUGMENTÉE

Avec 55 gravures, dont 44 fac-simile de dessins
et compositions inédits du maître.



PARIS
Vᵉ JULES RENOUARD, LIBRAIRE
ÉDITEUR DE L'HISTOIRE DES PEINTRES DE TOUTES LES ÉCOLES
ÉTHIOU-PÉROU, DIRECTEUR-GÉRANT
6 — RUE DE TOURNON — 6

M DCCC LXVII


ASHMOLEAN
OXFORD
MUSEUM

GROS

SA VIE ET SES OUVRAGES

On me lira peut-être un jour.
GROS.

Gros n'est plus! la tombe a reçu la dépouille périssable de l'homme; la France a hérité de la gloire du peintre, dont le génie entier survit dans des conceptions immortelles.

Il restait à recueillir ce qui se rattache à cette grande existence artistique. Elle se compose de faits propres à montrer combien l'observation de la nature est féconde, en l'appliquant aux besoins de l'art, avec le tact judiciéux d'une sensibilité communicative.

Sentir est le résumé des secrets du mâle et sublime talent de Gros. Son principal moyen d'action fut la faculté de transmettre

ses vives impressions sous la forme la plus saisissable. Tout fut consommé dans cette âme ardente et généreuse, quand la persécution la plongea dans un isolement funeste.

Je viens, humble élève de Gros, raconter son histoire et décrire ses ouvrages, afin de conserver ses préceptes, comme la tradition d'un enseignement qui a jeté tant d'éclat sur l'école française; heureux si ma faible plume et mon crayon respectueux empruntent un léger reflet à la noble auréole du maître!



Fig. 2.

Dessin à la plume de Gros, d'après son père.



Fig. 3.

Croquis à la plume par Gros, d'après sa mère.

PREMIÈRES ANNÉES

Gros (Antoine-Jean) naquit le 16 mars 1771, à Paris, dans une maison de la rue Neuve-des-Petits-Champs. Son père, Jean-Antoine Gros (fig. 2), était peintre de miniature; il devait à l'exercice de cette profession une position honorable dans les arts, cultivés également avec succès par sa femme, Madeleine-Cécile Durand (fig. 3).

Le jeune Gros commença simultanément son éducation littéraire



Fig. 1.

et artistique. Il suivit les classes élémentaires du collége Mazarin, et reçut de ses parents les premières leçons de dessin. A l'âge de huit ans, il essayait de crayonner un pied d'après Vanloo, et le recommençait dix-huit fois avant de s'en montrer satisfait. Ses

dispositions natives avaient été stimulées de bonne heure, dans le cabinet de tableaux appartenant à sa famille, et dont la vente, en 1788, produisit la somme de 60,640 francs et 7 sols.

Il allait souvent aussi chez la célèbre portraitiste M[me] Lebrun, et passait des journées entières dans son atelier, où elle le faisait poser quelquefois pour des têtes d'enfant et de jeune fille. Voici l'un de ces souvenirs (fig. 4).

Les livres classiques de Gros attestent ses préoccupations constantes, par les nombreux croquis dont ils sont couverts. Son Virgile, le dernier des auteurs latins qu'il traduisit, offre plusieurs esquisses de chevaux; elles sont remarquables par la hardiesse des linéaments. Le résultat le plus curieux des premières tentatives de l'imagination naissante de Gros est une composition bizarre dont il fit hommage à sa mère, le premier jour de l'an 1779. Cette page (fig. 5) est parsemée d'épisodes plus ou moins mal rendus et liés entre eux; mais ils se rapportent tous à une pensée d'amour et de respect filial. A travers cet amalgame incohérent de mythologie antique et d'emprunts faits à son propre cœur, on voit déjà l'écolier hors ligne, péchant plutôt par l'exubérance que par la stérilité des idées.

Un portrait fort ressemblant d'après son aïeul, et fait à la plume par le petit Gros, engagea son père à prendre un parti décisif. Une exposition de tableaux attirait la foule au salon du Louvre. Il y conduisit son fils, afin d'apprécier plus sûrement son goût avant de fixer irrévocablement sa destinée. L'enfant examinait avec avidité ces productions.

— Va, lui dit son introducteur, parcours la galerie, et désigne-moi la meilleure peinture à ton avis.

Gros s'élance, revient et cite, sans hésiter, l'*Andromaque* de David. Le père exige un examen plus attentif; Gros recommence sa revue et persiste dans son opinion.

— Et parmi tous les exposants, lequel choisirais-tu pour maître?

— L'auteur de cette même toile, répond Gros avec assurance.

Cette épreuve fut concluante. Le lendemain de cette scène historique, Gros se trouvait en face du professeur appelé par ses vœux.

Cependant son vif désir d'entrer à l'atelier du peintre de l'*An-*



Fig. 5.

Première composition de Gros, à l'âge de sept ans neuf mois et demi.

dromaque ne put être immédiatement accompli. David s'occupait des préparatifs de son voyage à Rome, où il voulait exécuter *les Horaces*. Drouais, son élève, couronné par l'école, et devant le suivre en Italie, était présent à cette entrevue; David agréa l'enfant et consentit à le recevoir à son retour en France.

Il fallut se résigner. Gros comptait les jours passés dans l'inaction. Il fut atteint de la variolite; cet accident vint augmenter son chagrin. Dans son amertume, il s'écriait souvent: « C'est fini! Je vais mourir, je n'entrerai pas chez M. David. »

Enfin cette époque arriva. L'année 1785 finissait. David avait doté son pays du *Serment des Horaces* et s'était remis à la tête de sa brillante école, où Girodet et Fabre se faisaient déjà remarquer. Gros attira bientôt sur lui l'attention de son professeur et la bienveillance de ses condisciples. Girodet surtout le prit en affection : cette amitié, basée sur une mutuelle estime, s'est toujours soutenue entre eux.

Gros travaillait ardemment, sans relâche et avec une facilité prodigieuse. Ses progrès devinrent sensibles en peu de temps. David, gourmandant un ancien élève, lui disait, en parlant du nouveau venu :

— Tu vois bien ce petit bonhomme, là-bas, devant son porte-original? eh bien, je veux qu'avant six mois il t'ait dépassé; car toi, tu ne fais un pas qu'à force d'être poussé par les épaules, et lui marche tout seul.

Gros ne se contentait pas des études spéciales de l'atelier et de l'académie; il utilisait ses instants de loisir à dessiner ou à peindre d'après la bosse. La nuit n'était pas non plus sans labeur : on soupait régulièrement à neuf heures, chez son père, très-ponctuel dans ses habitudes d'intérieur. Tous les commensaux du logis étaient tenus de se coucher en sortant de table. Après ce moment, aucune lumière ne devait briller à la croisée du fils de la maison. Chaque soir, cependant, il se munissait d'une chandelle chez son voisin, en montant à une chambre située au sixième étage. Gros masquait soigneusement les carreaux avec une couverture de lit, et prélevait sur son sommeil le temps de copier des gravures ou des dessins, qu'il se procurait à la dérobée.

Cette vie active était interrompue les dimanches et les fêtes où l'école chômait. Le délassement favori de Gros consistait alors à se rendre chez l'oncle de l'un de ses camarades, habitant le hameau de la Muette, pour y monter un vieux cheval : il s'en servait alternativement avec son compagnon de route, mais ils n'avaient pas toujours le pauvre animal à leur disposition. A l'approche de l'heure du dîner, Gros se mettait à courir pour ne pas essuyer de rudes réprimandes. Dans une de ces excursions, son associé se foula le pied ; Gros, n'écoutant que la voix de son cœur, chargea sur ses épaules le blessé, et le transporta de cette façon à sa demeure.

Ces promenades n'avaient pas un but exclusif d'amusement. Gros les rendait fructueuses, par son aptitude étonnante à saisir l'allure des chevaux (fig. 6). Il aimait à reproduire leurs formes élégantes

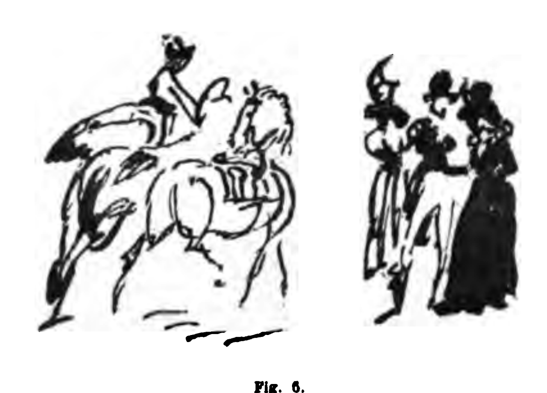


Fig. 6.

et leurs mouvements fiers et gracieux (fig. 7). Les livres de croquis



Fig. 7.



Fig. 9.

des jours heureux de son adolescence ont conservé ces notes précieuses. Plusieurs de ces dessins à l'encre représentent des cavalcades (fig. 8) ou de beaux attelages (fig. 9), qu'il suivait à la course,



Fig. 8.

de Paris au bois de Boulogne, et sans s'arrêter, tant ce spectacle mouvant avait d'attrait à ses yeux.

Gros prit enfin la palette. Il montra beaucoup de discernement dans sa manière de colorier et acquit bien vite une grande supériorité dans cette partie intéressante. Ses condisciples regardaient comme un avantage d'être auprès du coloriste, afin de profiter de la vue de son travail, et pour se faciliter l'entente du modèle commun. Loin d'éviter les difficultés de la pose et de l'effet, Gros cherchait, au contraire, à vaincre les obstacles. Le seul exercice auquel il refusait de se soumettre était le concours d'esquisse institué par David. Ce qui ne laissait rien à la spontanéité de son esprit original pesait à l'imagination de Gros. Il concevait par l'exécution : tant ces deux termes se confondaient dans le jet de ses inspirations chaleureuses. Une autre considération pourrait expliquer cet éloignement : avant de se mettre à l'œuvre, les concurrents faisaient entre eux une collecte, employée à l'achat de gravures données en récompense au vainqueur ; Gros était souvent hors d'état de participer à la masse. Son père fut averti d'une répugnance aussi fâcheuse. Il fit, sous un nom supposé, des commandes à son fils, heureux de pouvoir offrir à ses parents une légère compensation de leurs sacrifices. On obtint ainsi de Gros

plusieurs compositions, dont le sujet était toujours à son choix.

Il fit, comme échange avec une esquisse de Rubens, un tableau représentant l'Amour enlevant une élève de Minerve. Le coloris de l'un des enfants ailés, faisant partie du groupe principal, est digne du pinceau du Flamand, dont l'artiste français convoitait l'œuvre. Des extrémités bien dessinées, un peu de mesquinerie dans les ajustements de la déesse, sont les traits caractéristiques de ce début.

Il se peignit lui-même à cette époque, avec le costume du temps et la tête coiffée d'un chapeau. L'éclat de la jeunesse et de la santé brille sur ce frais visage, dont les tons chauds et vigoureux sont dans le goût de l'école vénitienne. La touche en est naïve et ferme tout à la fois.

Gros suivit à l'École des beaux-arts une marche rapide et constamment ascendante. Admis le trente-neuvième au mois d'avril 1787, il atteint, au semestre suivant, la septième place. En 1788, au concours d'avril, il est nommé le cinquième; il entre le quatrième six mois après. Il s'inscrit le premier sur la liste d'avril 1789. Cette même année, il remporte une seconde médaille; la première lui est accordée l'année suivante. En 1791, il gagne le prix du torse sur une figure dans le clair-obscur. Cette peinture est un chef-d'œuvre sous le rapport du naturel, de l'énergie, de la couleur, du dessin et de l'effet; on sent en quelque sorte, sous le tissu cutané qui les recouvre, les os, les cartilages et les muscles.

Une autre étude de même grandeur, exécutée à cette époque, peut donner une juste idée du parti brillant que Gros savait tirer de sa palette. Sa *Baigneuse* renferme des beautés d'un ordre supérieur. Elle est assise au bord d'une onde pure, où ses extrémités inférieures sont plongées. Un mouvement instinctif de pudeur lui fait tenir une draperie blanche avec les deux mains, élevées gracieusement au-dessus de son corps. Ce voile transparent projette une ombre douce, se jouant en demi-teintes fines et suaves sur la tête et sur une portion du bras droit et de la poitrine. Si les traits du visage de cette jeune femme rappellent trop un portrait sans choix d'expression, le charme du coloris ne laisse rien à désirer :



Fig. 10.

Première pensée des *Bergers d'Arcadie.*

il fait admirablement ressortir la différence de solidité des formes, modelées à la manière des maîtres de l'école de Venise.

Gros sortait à peine de l'adolescence, et déjà son âme rêveuse et mélancolique se reflète sur une petite page, en une pensée de tristesse et d'amour. Il s'approprie un sujet sur lequel Poussin a répandu sa poésie la plus touchante. L'élève aborde, après le maître, le thème difficile des *Bergers d'Arcadie.* Voici la composition de Gros (fig. 10). Au devant d'un frais paysage et sur le bord d'un chemin longeant une eau limpide, est un tombeau modeste, abrité sous un saule, et portant cette simple inscription : *Et ego in Arcadia.*

En face de ce pieux monument, un jeune voyageur, appuyé contre un sycomore, sert d'appui lui-même à sa tendre compagne. Il a déposé sur l'herbe un léger bagage : un paquet de vêtements, un bâton pastoral et des pipeaux champêtres le composent. Une réflexion triste absorbe ses esprits; son front s'incline; son œil, sans regard précis, annonce un état contemplatif intime. Ses mains, réunies par l'entre-croisement des doigts, ont leur paume tournée vers le sol, où tombe la plus vive lumière; elles se détachent sur un pan de manteau bleu, cachant la portion antérieure des hanches. Sa jambe droite se croise sur la gauche, soutenant le corps mollement affaissé : la demi-tension de cette extrémité signale un commencement de réaction. La femme, brillante de jeunesse et de vie, a le front couronné de fleurs; ses longs cheveux dorés se répandent en masses ondoyantes sur ses épaules. Sa tête se penche avec amour vers celle de l'ami qu'elle enlace dans ses bras caressants : aucun voile ne couvre sa poitrine; sa tunique blanche entr'ouverte laisse apercevoir sa jambe droite, dont le pied libre demeure en arrière. Le haut de ce groupe est dans le clair-obscur produit par l'ombre du feuillage. Cette figure de femme, svelte et attrayante, est jetée là comme une fleur sur la route, où l'homme rencontre en son pèlerinage les chagrins attachés à sa condition. Cette suave image est empruntée, sans doute, à la position de l'auteur. Il demandait alors à l'amour une douce compensation des

soucis arrêtant ses premiers pas dans une carrière longue et rude à parcourir.

La manière dont Gros s'est servi pour peindre ce tableau se trouve en harmonie avec la petite dimension des personnages. Les qualités les plus saillantes sont dans l'expression vraie des sentiments, rendus avec finesse. La couleur locale est bien entendue : l'air circule, et l'on se prend à rêver devant cette charmante peinture, où le cœur de Gros a passé. Nous en retrouvons l'écho dans cet autre croquis (fig. 11).

Gros ne se présenta qu'une seule fois pour disputer le grand prix de Rome. Le thème à traiter était *Antiochus voulant contraindre Éléazar à manger d'un mets impur*. Gros sut développer habilement cette donnée.

Le roi de Syrie est assis sur un siége placé vers l'angle droit du cadre. Son geste impératif appelle, en vain, les regards dédaigneux du Juif sur une statue de Jupiter. Le prince irrité va se lever de son tribunal et remettre au bourreau l'ordre d'exécuter l'accusé rebelle. La face du juge est dans l'ombre, comme toute sa personne. A ses pieds est un homme agenouillé, courbé sur la terre. Il active de son souffle le feu cuisant les chairs, dont une portion est offerte à Éléazar par un jeune nègre vu de dos.

Le grand prêtre du vrai Dieu se grandit encore de la lumière qui l'environne : son front montre un caractère inflexible; son œil exprime le courroux; le dédain fait palpiter ses lèvres; ses narines se ferment à l'odeur exhalée de la tête de porc, dont son bras droit s'éloigne avec horreur. Son bras gauche, élevé vers le ciel, annonce une obéissance exclusive à la puissance infinie de celui qui donne aux trônes leur splendeur.

Déjà l'exécuteur a jeté sa main féroce sur la blanche draperie d'Éléazar, et va traîner sa proie au supplice. Rien n'a pu toucher le prêtre juif; son mouvement laisse voir une résolution solennelle, malgré les pleurs et les supplications d'un parent apostat et l'opposition d'un serviteur fidèle, s'interposant entre son maître et le soldat d'Antiochus.



Fig. 11.

Les incorrections de cette toile sont atténuées par la vigueur et l'entraînement de la brosse. On y trouve une facture large, un grand sentiment d'expression et un modelé revêtu de tons harmonieux. Son ensemble offre les rudiments de ce génie éloquent dont la *Bataille d'Aboukir* devait révéler un jour la magnifique et gigantesque ordonnance.

Les juges du concours décernèrent la palme à Landon.

Une grande révolution venait de s'accomplir en France. L'orage populaire avait renversé bien des positions sociales avant de purifier l'atmosphère politique. Les parents de Gros ne furent pas à l'abri des coups de la tempête. Une banqueroute vint porter le trouble dans cette famille paisible. Son chef, atterré par cet accident imprévu, succomba sous le poids du chagrin. On peut juger de la douleur du fils par son culte religieux pour son père : ses traits vénérables ont été consacrés sur une toile votive, où Gros les a fait revivre longtemps après une séparation cruelle. Ce portrait, peint de souvenir, est d'une vérité prodigieuse; il atteste combien la mémoire du cœur était puissante chez le jeune artiste.

Ce revirement de fortune força Gros à changer de marche. Il fallait se frayer un avenir à travers les obstacles suscités par les affaires publiques, sans négliger les soins sérieux de l'étude. L'élève se mit à donner des leçons : leur modeste produit s'augmenta du prix des portraits de plusieurs membres de la Convention. Il recevait six francs par tête, de l'entrepreneur de cette collection ; mais il trouvait dans son habileté le moyen de compenser la perte de son temps; il fit, entre autres, Robespierre jeune en une heure de séance.

Ces occupations mesquines ne rentraient guère dans les intentions élevées de Gros : plusieurs scènes sanglantes, dont il avait été involontairement témoin, l'avaient profondément affecté. De continuelles appréhensions l'agitaient. Un de ses condisciples lui ayant dit imprudemment dans un lieu public : « Eh bien, l'on répand le bruit que tu vas émigrer, » Gros se croit compromis et s'esquive à la hâte; il retourne à sa maison, craignant à chaque

pas de heurter un échafaud, et il se décide à partir en Italie.

Cette impression de terreur ne s'effaça jamais de l'esprit du peintre; elle fut la cause de cette réserve soupçonneuse dont sa vie ultérieure est restée empreinte. Gros ne rappelait jamais cet épisode sans exprimer qu'à son seul souvenir il sentait du froid à son col.

Il n'était pas aisé de sortir de France; on exigea de Gros une attestation énonçant l'utilité de ce voyage. David et Renoult, de l'Académie, remplirent cette formalité; le premier, surtout, insista sur l'urgence d'envoyer son élève se perfectionner à Rome.

L'an II de la République française, le 29 janvier 1793, la section des Tuileries accorda, par une délibération expresse, un passe-port à Gros.

VOYAGE EN ITALIE

Gros partit : il s'éloignait, emportant peu d'argent, mais riche de l'espoir enivrant d'acquérir de nouvelles connaissances. Le 21 février suivant, il écrivait de Nîmes que son voyage s'annonçait sous d'heureux auspices. Il s'était concilié l'amitié d'un riche Génois dont il avait fait le portrait, à la recommandation d'un compagnon de route, également dessiné par lui. Ce premier succès lui valut des lettres d'introduction auprès des plus influents industriels de Cette. Dans ce port, il ne put profiter du départ d'un convoi génois : un défaut de forme le contraignit à renvoyer ses papiers à Paris, pour y faire apposer un visa régulier, omis sur sa feuille.

La cherté des vivres dans Cette engagea Gros à retourner à Nîmes. Il rencontra par hasard, à Montpellier, le sculpteur Pajou, qui lui proposa de l'introduire à l'académie de cette ville; Gros suivit ce conseil. Il peignit dans cet endroit deux portraits; l'un lui fut payé 150 francs et l'autre 480. Ce dernier représentait un enfant en pied. Ces ressources arrivèrent à propos. Le 27 mars, il reçut enfin ses papiers; il se hâta d'achever les travaux sur le chevalet, et se dirigea de nouveau vers Rome.

Il examina les plus beaux cabinets de Marseille et y dessina d'après Michel-Ange. Cet avant-goût du style grandiose le fit hâter dans son pèlerinage; des contre-temps consécutifs le retinrent. Tantôt le manque d'occasion ou l'inexécution des marchés de

transport; tantôt les vents contraires avaient nécessité de longs ajournements. Enfin il trouva place sur un vaisseau génois. On fut obligé de s'arrêter à Nice pour y débarquer une partie de la cargaison. L'artiste, irrité de ces contrariétés, quitta cette voie et monta dans une felouque frétée pour la même destination. On appareilla; le temps devint mauvais; l'on attendit pendant cinq iours un ciel favorable.

On voguait enfin loin de la côte : un événement nouveau faillit compromettre les passagers avant d'arriver à Oneille, petit village situé au bord de la mer et appartenant au roi de Sardaigne. Là stationnaient une douzaine de bateaux préposés à la visite des bâtiments marchands : tout colis sous pavillon français était impitoyablement pillé. Le patron de la felouque s'était muni d'une patente des États de Gênes; mais les hommes montés à son bord n'étaient pas couverts par cette protection. On ne pouvait éviter les recherches de ces corsaires-douaniers : la mer était houleuse et le canon du port intimait l'ordre d'atterrir; Gros se vit contraint d'exhiber ses titres personnels. Cependant il put sauver le portefeuille contenant sa modique fortune et les lettres de sa mère : un Génois obligeant s'en était chargé et avait eu l'adresse de les glisser dans un paquet examiné déjà. Cette manœuvre empêcha le titulaire d'être arrêté. Après ces perquisitions, la voile se gonfla sous la brise, et la frêle embarcation aborda le rivage de Gênes, le jour de la Pentecôte.

Gros profita de cette circonstance pour voir les tableaux renfermés dans les églises. Dans le récit de Gros sur ses excursions artistiques, il montre les Génois appréciant peu les arts, excepté certains nobles dont les galeries ne s'ouvrent pas sans rétribution, « faisant acheter ainsi le regret de savoir que là sont des chefs-d'œuvre enfouis tout vivants dans les tombeaux d'un faste orgueilleux et ignorant, possédant les choses par ton et les ayant comme des armoiries sur leurs voitures. »

Il cite un *Saint Sébastien* en marbre du Puget, une belle page de Jules Romain, et surtout un tableau de Rubens, *Saint Ignace guérissant des démoniaques.* Il ne passait pas un seul jour sans aller à la chapelle enrichie de cette œuvre *sublimissime.*

De Gênes, Gros se rendit à Florence, habitée par plusieurs de ses camarades, pensionnaires de l'école française.

Sa position financière était déplorable; il recourut à la petite réserve laissée entre les mains de sa mère; en attendant cet envoi, il accepta d'un ami le moyen de retourner à Gênes, pour de là repasser en son pays.

Cette résolution provenait d'un découragement extrême; une attraction plus puissante ramena le jeune peintre sur la route où le poussait une invincible vocation : Gros revint à Florence. Plus heureux cette fois, il eut un élève, le célèbre Niemcewich, qui le mit en relation avec le comte Alfieri et la comtesse Albany, et lui procura l'exécution du portrait du comte Stanislas Malackouski, président de la diète constitutionnelle de Pologne; nous n'en connaissons que l'esquisse. Ce vieillard, assis dans un fauteuil, porte une robe rouge garnie de fourrures et ouverte sur le devant. Des cheveux blancs couvrent son front; son col apparaît tout entier sur le haut de la chemise écartée; la main droite présente sa face palmaire; la gauche tient un rouleau de papier; elle est vue par son côté dorsal. Un effet de lumière large et piquant, un coloris vigoureux et vrai donnent à penser que l'exécution en grand doit être remarquable. L'auteur y attachait sans doute une certaine importance; il a écrit au bas de cette première pensée : *Le maréchal Malackouski à Florence en* 1793. Quinze louis d'honoraires et les fonds reçus de France permirent à Gros de reprendre ses études dans les galeries dont il avait obtenu l'entrée.

Pour toute distraction, il assistait à un concert deux fois par semaine : le taux des places du théâtre était trop onéreux pour sa petite bourse, restreinte encore par l'énormité de la prime du change, montant au quart de la valeur du billet.

Gros peignit vers ce temps-là *Joung auprès du cadavre de sa fille.* Nous n'avons pas vu ce tableau, mais nous avons sous les yeux deux esquisses de ce sujet. La première est un trait à la plume tiré de l'un des livres de croquis de Gros. Joung est assis et plongé dans une méditation profonde; sa tête est affaissée sur sa poitrine;

ses yeux sont fixes et sans regard; l'amertume est sur sa bouche; le bras droit est accoudé près d'un livre ouvert, entre un sablier et un crucifix, et il sert d'appui au front pesant sur la main. Le poing gauche est fortement serré sur la hanche, de manière à écarter le bras du torse, replié sur lui-même. Sa jambe droite, en raccourci, se rapproche du centre de gravité; l'autre extrémité inférieure s'en éloigne et se roidit. Tout exprime l'état concentrique de la douleur : cet état de l'âme séparée brusquement des liens qui l'attachent à la vie, et se recueillant en soi. Aux pieds de ce père infortuné, l'on voit sa fille immobilisée par la mort et dormant de son dernier sommeil. Elle est couchée sur le sol, parallèlement à la base du tableau. Sa tête, abandonnée à son propre poids, développe la portion antérieure du col. Son bras inerte est collé contre les côtes. Une draperie couvre ce corps, naguère assoupli par la jeunesse et la grâce et n'offrant plus que des formes inanimées. Le sol vient d'être creusé. Une tête osseuse, retirée de la fouille, montre ce que vont devenir des traits si doux et si purs. Cette composition est pleine de sentiment : c'est l'instant suprême d'un éternel adieu; c'est un sombre reflet du cœur de Gros attristé.

La seconde esquisse est un lavis à l'encre de Chine, où le paysage a beaucoup d'importance. Au devant est une voûte sous laquelle Joung a fait creuser une fosse pour recevoir les restes de sa fille. Mais, avant de la recouvrir de terre, il veut l'embrasser encore une fois. Il s'approche à deux genoux, pour poser ses lèvres sur ce froid visage, où le sourire d'une enfant bien-aimée ne vient plus répondre aux caresses d'un père. Une main soutient son corps, accablé sous le poids de la douleur; l'autre arrête la bêche d'un fossoyeur debout et s'apprêtant à terminer sa tâche pénible. Cette scène lugubre est éclairée par une lanterne placée sur le sol; la lumière produit sur les personnages un effet anguleux et tranché, contrastant avec les teintes vagues des arbres, mollement dessinés par les pâles rayons de la lune glissant à travers le feuillage.

Les figures occupent peu d'espace dans cette composition. L'auteur a voulu peut-être montrer mieux, ainsi, la fragilité des choses humaines, en les comparant à l'éternelle majesté de la nature.

La difficulté de se procurer des modèles et les sollicitations de



Fig. 12.

Lachèze, consul français à Gênes, engagèrent Gros à venir de nouveau s'établir dans cette résidence. Il y peignit, sur l'écusson de la république, une figure de la Liberté, dans de grandes proportions (fig. 12). Il en recueillit beaucoup d'honneur et un peu de profit.

Girodet, allant prendre possession d'une place de lauréat à l'école française de Rome, passa par Gênes pour voir son ancien condisciple. Une maladie grave confina Girodet dans une mansarde exposée à l'action d'un soleil ardent. Gros s'empressa de donner un meilleur asile au malade, en le faisant transporter dans son propre logement, et il lui prodigua des soins vraiment fraternels. En se quittant, les deux amis se donnèrent réciproquement leur portrait.

Une grande aptitude à saisir la ressemblance avait mis Gros en faveur auprès des Génois. Il concevait l'espérance de n'avoir plus à lutter contre les besoins d'une existence matérielle, étouffant toute inspiration en présence d'une triste réalité. Un avis bien pénible vint redoubler les efforts du peintre, en stimulant le cœur du fils. Sa mère est malade et privée d'une fille qu'elle vient de marier. Gros dissimule sa position dans une lettre encourageante : l'avenir lui appartient; il adresse au seul objet de sa sollicitude un billet de douze cents francs, acquis par l'exercice d'un talent dont sa vieille amie a favorisé le développement. Il la rassure, en l'invitant à compter sur le zèle d'un enfant qui lui doit tout, et à ne rien négliger dans le choix des médecins à consulter. Il énumère ses prévisions prochainement réalisables. Au lieu de se laisser aller à l'inertie et au dégoût éprouvé quand on n'a d'autre but que le *moi*, son esprit va devenir ingénieux à exploiter sa modeste palette; désormais il associera sa mère à ses travaux. « *Nous travaillerons,* » écrit-il, pour établir cette communauté nouvelle où sa mère apportera la plus forte part; car, en étant l'objet, elle en sera le principal mobile. Il termine ainsi : « Je t'embrasse comme de ma vie je ne t'ai si affectueusement embrassée. »

Que ne devait-on pas attendre de cette organisation impressionnable, puisant son éloquence et son énergie à la source des passions les plus inspiratrices et les plus fécondes !

Cette âme expansive s'était retrempée dans ces douces affections.

Un surcroît de tourment vint assaillir Gros au milieu de ses rêves de gloire. Sa mère lui annonce la réduction de la rente et la perte d'une existence honorable, fruit de longs sacrifices et d'une sage économie. Elle le conjure de travailler pour les derniers jours de sa mère. « Ranime, cher fils, écrit-elle, toutes tes forces pour supporter le malheur; fais pour ta mère, que tu aimes, ce que tu ne saurais faire pour toi. Laboure, il le faut; un travail assidu fait oublier la peine. Courage, suis l'exemple de mon père et du tien. »

Ce cri de détresse est entendu. Gros se soumet sans murmure à l'obligation de s'occuper exclusivement d'ouvrages mercantiles. Hier l'aiglon voyait devant lui l'immensité des cieux; il se résigne maintenant à replier ses ailes. Il accepte ce rôle passif, dont une voix toujours respectée lui fait un impérieux devoir.

Pour apprécier cette abnégation de soi-même, il faut avoir dévoré l'amertume d'une position restreinte et compté, avec des larmes, les instants perdus pour la réalisation d'une noble entreprise, quand, avec la conscience de ses moyens, on sent la vie s'user inutilement en d'irréparables regrets.

Gros avait ressenti ces inexprimables tortures, cette angoisse morale du génie, disputant chaque parcelle d'avenir au néant de l'oubli. Tant de dévouement méritait une large réparation des aveugles atteintes du sort. Il appartenait à l'une des femmes qui ont excité le plus de sympathie d'adoucir ces rigueurs et de préparer, de sa main consolatrice, la couronne destinée à rayonner, plus tard, sur ce front assombri par la douleur. Bienfaisante Joséphine, nous allons ajouter une page à ton éloge, une fleur à la tombe où tu dors en paix.

Nous emprunterons à Gros son simple et naïf langage en instruisant sa mère de cet événement heureux : heureux, car il fut le prélude et le rudiment de sa gloire. Il associa le nom de Gros au nom de l'homme qui résuma son époque dans sa personne, comme son peintre caractérisa, sur la toile, la grandeur du héros de la République et la magnificence du chef de l'Empire. Voici dans quels termes ce récit intéressant est concu : nous nous faisons un devoir de copier textuellement.

« Milan, 16 frimaire an V de la République française.

« Je n'ai pu t'avertir du voyage que je viens de faire, tant le motif s'en est offert promptement.

« Il y avait déjà quelque temps que l'on s'attendait à recevoir à Gênes la citoyenne Bonaparte, femme du général en chef de l'armée d'Italie. Comme j'allais assez souvent chez le citoyen Faitpoult, envoyé de la République française à Gênes, et qu'il avait quelque estime et amitié pour moi, je me recommandai à lui et à son épouse pour me présenter à la citoyenne Bonaparte à son arrivée, dans la seule espérance de parvenir à faire le portrait du général, dont la gloire et les détails que l'on me donnait de sa physionomie ne faisaient qu'irriter ce désir. La citoyenne épouse du général arrive donc à Gênes, et Mme Faitpoult me présente à elle, mais après avoir déjà parlé de moi avec même plus de bonté que je n'en méritais. Elle me reçut de la manière la plus honnête, et commença d'elle-même à me dire qu'elle savait que mon désir était de me rendre à Milan et d'y prendre divers renseignements pour composer quelques-unes des victoires de son mari (ce dont j'avais bien parlé à la citoyenne Faitpoult, il est vrai, mais pour faire à part moi, comme aimant et ayant quelque facilité pour peindre les chevaux, mais mon idée se bornait au portrait de Bonaparte); que si je n'avais pas d'occupations qui me retinssent à Gênes, elle m'offrait une place dans sa voiture. Je lui témoignai le mieux que je pus ma reconnaissance et sur son offre et sur ce qu'elle me disait des rapports que l'on lui avait faits de mon talent.

« Mme Faitpoult me dit d'apporter le jour suivant quelques-uns de mes ouvrages; ce que je fis. C'était le portrait de famille, mari et femme, et trois enfants grands comme nature, dans le même tableau, et un autre d'un homme d'une physionomie sévère, et fait comme j'entendais dire qu'était à peu près Bonaparte. Ces deux tableaux lui firent infiniment plus de plaisir que je n'osais espérer; et elle me dit aussitôt, d'un ton spontané de satisfaction : « Je vous « emmène à Milan, je vous emmène partout. » La première offre

était par honnêteté et sur rapport, mais cette dernière assurance, comme de persuasion sur mon compte. Elle resta quatre jours à Gênes. Le cinquième, je partis en même temps qu'elle, dans la voiture du négociant André, qui fit notre lettre de change; le ministre Faitpoult l'ayant accompagnée jusqu'en cette ville, et ce négociant se rendant aussi à Milan, ce qui m'assura de la moins déranger; car, en premier, elle m'avait destiné une place dans sa voiture. Arrivé ici, elle me présenta le lendemain à son illustre époux, qui, bien que froid et sévère, me fit un accueil plus digne des arts que de moi. « Voilà ce jeune artiste dont je t'ai parlé, dit-elle. — « Ah !... je suis charmé de le voir. Vous êtes élève de David ? » etc. Après quelques mots sur son talent : « Il a fait demander, dit-il, « ce dessin, me montrant ce que faisait un officier d'artillerie qui « dessinait très-véridiquement et assez spirituellement la prise du « pont de Lodi. Il veut le peindre, mais j'ai quelques autres beaux « sujets que je vous ferai communiquer. — Ils appartiennent tous, « repartis-je, à mon maître David, par ses grands talents, et lui « rappelant ses divers chefs-d'œuvre. Mais, lui dis-je, en coupant « une conversation où je me trouvais trop haut placé, puisqu'on « parlait du célèbre David, en ce moment plus près que lui de vous, « j'ai un grand sujet à traiter, ou du moins c'est mon ardent désir. « — Comment?...—Votre portrait... » dis-je. Il fit une inclination de tête légèrement et modestement. Je fus retenu à dîner. Aujourd'hui j'ai rassemblé tout ce que j'ai pu, puisque j'arrive, pour être en état de commencer au plus tôt. Mme Bonaparte a voulu absolument me faire préparer un logement dans la même maison, qui est immense.

« Tu vois que je suis dans un chemin mille fois plus beau qu'il ne m'était permis d'espérer... »

Gros ajoute sur l'une des marges de cette lettre :

« 17 frimaire.— Je viens de commencer le portrait du général; mais l'on ne peut même donner le nom de séance au peu de temps qu'il me donne. Je ne puis avoir le temps de choisir mes couleurs; il faut que je me résigne à ne peindre que le caractère de sa physionomie, et après cela, de mon mieux, à y donner la tournure d'un portrait. Mais on me fait avoir courage, étant déjà satisfait du

petit peu qu'il y a sur la toile. Je suis bien inquiet de voir la tête à peu près faite. »

Deux semaines après, Gros avait terminé ce portrait si connu de Bonaparte, où cet intrépide général aiguillonne l'ardeur de ses troupes, en allant planter leur étendard sous le feu des batteries autrichiennes. Le modèle fut très-content de cette demi-figure; il en complimenta dignement l'auteur.

Gros a compris la portée d'un pareil suffrage : ce rayon, tombé de l'auréole du chef de l'armée d'Italie, a fécondé la pensée du peintre; en elle est le génie d'Aboukir et de Jaffa; le grand artiste apparaît au monde. Rivaux, laissez-le passer : Gros va marquer sa place.

Bonaparte ne donna pas seulement des éloges à Gros, il consacra deux cent cinquante louis à la gravure de son portrait, et fit présent de cette planche à son peintre.

Léopold Berthier avait aussi secondé le jeune artiste, en se faisant peindre avec sa femme et sa belle-sœur. Le portrait du général Berthier parut au salon de l'an VI (1798).

Gros fait passer une somme de cent louis à sa mère; il se félicite « de pouvoir allier la certitude d'adoucir une existence bien chère et l'espoir de se montrer l'un des moins indignes élèves de David. »

Joséphine était comme un ange tutélaire auprès de Gros; elle ne laissait échapper aucune occasion de le servir et de l'encourager. Il faisait partie de la famille Bonaparte, à la casa Serbelloni. Il avait ses entrées dans le cabinet du grand capitaine. La présence de Gros ne fut jamais importune dans ce sanctuaire, où il fut témoin de l'audience du général Clarke, envoyé par le directoire pour demander la démission de Bonaparte, et lui remettre l'ordre d'aller immédiatement rendre compte de sa conduite. Le fondé de pouvoir n'osa pas agir.

Une expédition nouvelle se préparait. Les deux illustres époux allaient quitter Milan; Gros reçoit des mains de l'un des signataires la lettre suivante, dictée sous une haute influence :

« Milan, le 18 nivôse an V de la République.

« Les commissaires du gouvernement à la recherche des objets de sciences et arts, au citoyen Gros.

« La commission des arts se trouvant chargée d'exécuter plusieurs opérations auxquelles son zèle pourrait ne pas suffire, elle a pensé que votre concours lui serait utile. Elle vous propose donc de lui être attaché, jusqu'à ce que les circonstances lui permettent de remplir seule les vues du gouvernement. Si cette proposition vous convient, elle vous invite à vous rendre auprès d'elle, maison Miller, Corso Romano, le 19, à deux heures après midi, pour prendre avec vous les mesures nécessaires. — Salut et fraternité.

« *Signé* TINET, MONGE, BERTHOLLET, MOITTE, BARTHÉLEMY. »

L'étonnement de Gros, à cette lecture, est extrême : sa modestie le fait hésiter.

— Voyez, lui dit le commissaire, décidez-vous, oui ou non. Vous avez jusqu'à demain.

Gros balbutia des remercîments, s'en référant aux conseils de ses amis. Le porteur de la nomination, le citoyen Moitte, s'empressa d'ajouter :

— Vous êtes le premier de tous ceux que le général en chef a proposés : vous devez répondre à cette marque d'intérêt.

Berthier fut de cet avis.

Gros exprima sa reconnaissance à ses hôtes, en regrettant de n'avoir rien fait pour mériter de pareilles bontés.

— Pourquoi non, répondit Bonaparte, si vous avez du talent?

Cet emploi d'adjoint valait deux cents francs par mois. Il s'agissait de choisir les plus beaux objets d'art pour les diriger sur la France, dont ils devaient orner le musée national.

Un seul trait montrera la modération et la probité de Gros dans l'exécution de ce mandat de confiance. La ville de Pérouse devait

lui ouvrir sa galerie, ornée d'un grand nombre de peintures du Pérugin, auxquelles les habitants attachaient un grand prix. Dans la crainte de se voir dépouiller entièrement de cette collection, la gloire de leur cité, ils adressèrent une députation à Gros, pour lui offrir trente mille francs, à la condition de leur laisser les œuvres de leur célèbre compatriote. Gros ne se contenta pas de repousser cette proposition comme une offense à son caractère, il ajouta :

— Deux ou trois tableaux du Pérugin suffisent au musée français; je n'ai jamais eu l'intention de vous en demander davantage.

Gros met à la disposition de sa mère le fruit de ses épargnes, en lui recommandant de lui faire parvenir les détails les plus circonstanciés sur sa position. « Tu m'obligeras, lui mande-t-il, si je peux voir que tu ne me caches rien; mes moyens sont limités, mais non pas mon cœur. » Il devait aller directement à Bologne; à Modène, il reçut contre-ordre. Sa mission était retardée par l'attaque de l'ennemi, qui se fit battre complétement. La route étant libre, Gros passa par Bologne, où se trouvait Joséphine. Le 1er germinal an V, il saluait Rome de ses acclamations.

Le musée du Vatican fournit une ample récolte à la commission. Gros ne se lassait pas d'admirer les chefs-d'œuvre sortis du fier crayon de Michel-Ange. Les divines madones de Raphaël élevaient sa pensée au sublime de l'idéal. Sous un ciel inspirateur, il aimait à terminer, au gré de sa riche imagination, les suaves contours éclos sur la palette harmonieuse du Corrége. La poitrine de Gros se gonflait devant ces magnificences de l'art. Il reportait de longs regards en arrière et cherchait à rassembler les débris d'un passé perdu, pour en former les éléments d'un plus large avenir. Excepté peu de portraits de grandeur naturelle et des tableaux de petite dimension, Gros n'avait produit que des miniatures à l'huile. Un coloris frais et suave, un dessin pur, une chaleur bien rare dans ce genre et, par-dessus tout, une grande vérité d'ensemble et des détails savamment entendus, lui avaient acquis une juste réputation. Mais était-ce là tout ce que l'on devait attendre de Gros? Ses idées fermentaient en présence des conceptions gigantesques des maîtres italiens. Alors il sentait en son âme une exubérance de vitalité; il éprouvait le besoin de la répandre sur une

toile assez vaste pour la contenir. Malheureusement ces nobles impulsions se brisaient contre une impossibilité matérielle. La position de sa mère était impérieuse. Gros tâchait de s'absoudre de ne pas aborder ces hautes questions, en se réfugiant dans le sentiment de sa piété filiale; l'aiguillon du génie harcelait sans relâche des facultés supérieures, tendant à se développer chez le peintre, et toujours retenues par les devoirs du fils. Cependant Gros n'avait jamais été l'objet des prédilections de sa famille. La sévérité de son père avait comprimé les premiers élans d'un cœur expansif, et le sein maternel ne s'était pas ouvert à de naïves caresses. Cette lutte interne épuisait son énergie. Une sorte de nonchalance imprégnait ses actes subséquents, comme la mélancolie accompagne une trêve avec la douleur. Cette force d'inertie atténuait les effets d'une réaction passagère. Les temps n'étaient pas accomplis; la fleur avait percé son enveloppe : le fruit devait se préparer dans ces alternatives de refroidissement et de chaleur. Gros avait à subir de longues et rudes épreuves, avant d'arriver à la maturité de son talent.

Il avait dépensé plusieurs mois à suivre les convois d'objets d'art dirigés sur Livourne (fig. 13); et pendant ce temps, il avait fait des croquis de vues sur sa route, et des études d'après les buffles des équipages. Nous offrons comme spécimens Acquapendente (fig. 14) et Bolsena (fig. 15), patrie de Séjan. Voici (fig. 16) l'un des animaux.

De retour à Milan, Gros commença le portrait de Mme Bonaparte et celui d'une amie de cette dame, la femme de Visconti, ambassadeur de la république lombarde à Paris. Il fit ensuite un autre portrait du général en chef, pour pendant à celui de Joséphine. Le premier soin de cette protectrice obligeante, en revoyant son peintre, avait été de lui offrir un à-compte sur les travaux commandés. Gros put s'en passer, mais cette prévenance le toucha vivement. Il en parle avec effusion, dans ces termes : « Je ne serai jamais assez reconnaissant de la bonté que Mme Bonaparte veut bien avoir pour moi. D'ailleurs, c'est son caractère : il lui est

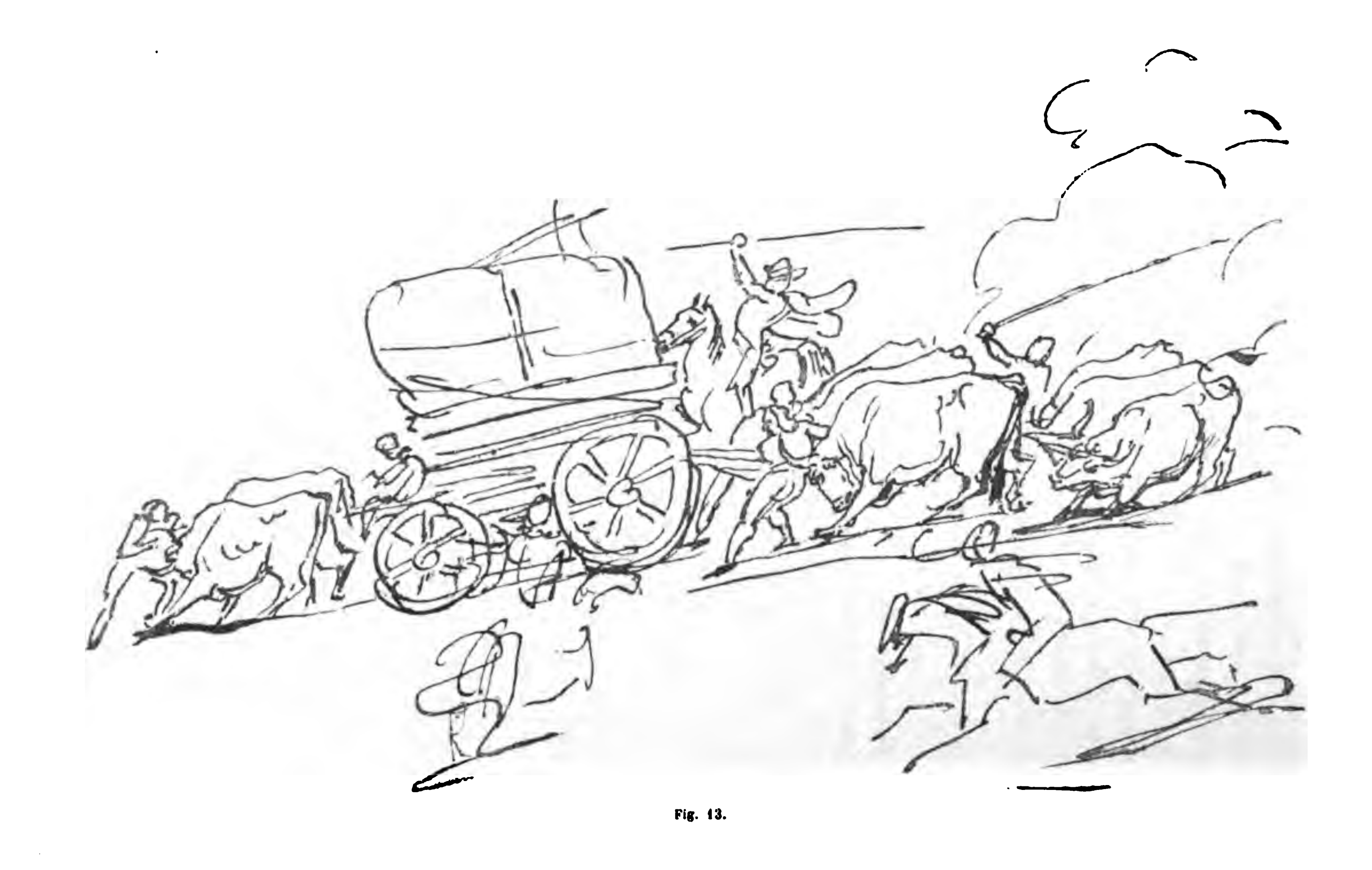


Fig. 13.



Fig. 14.

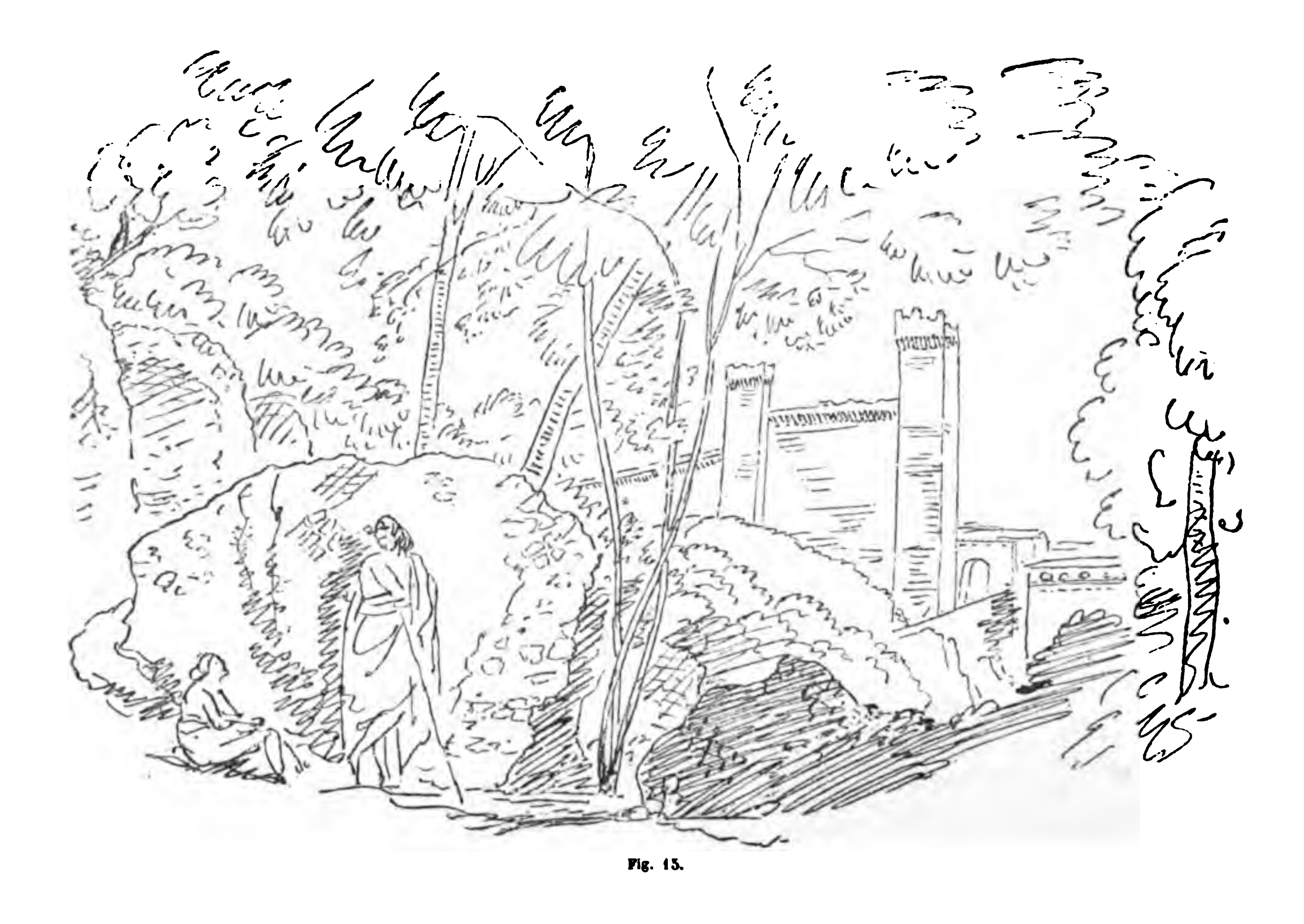


Fig. 15.

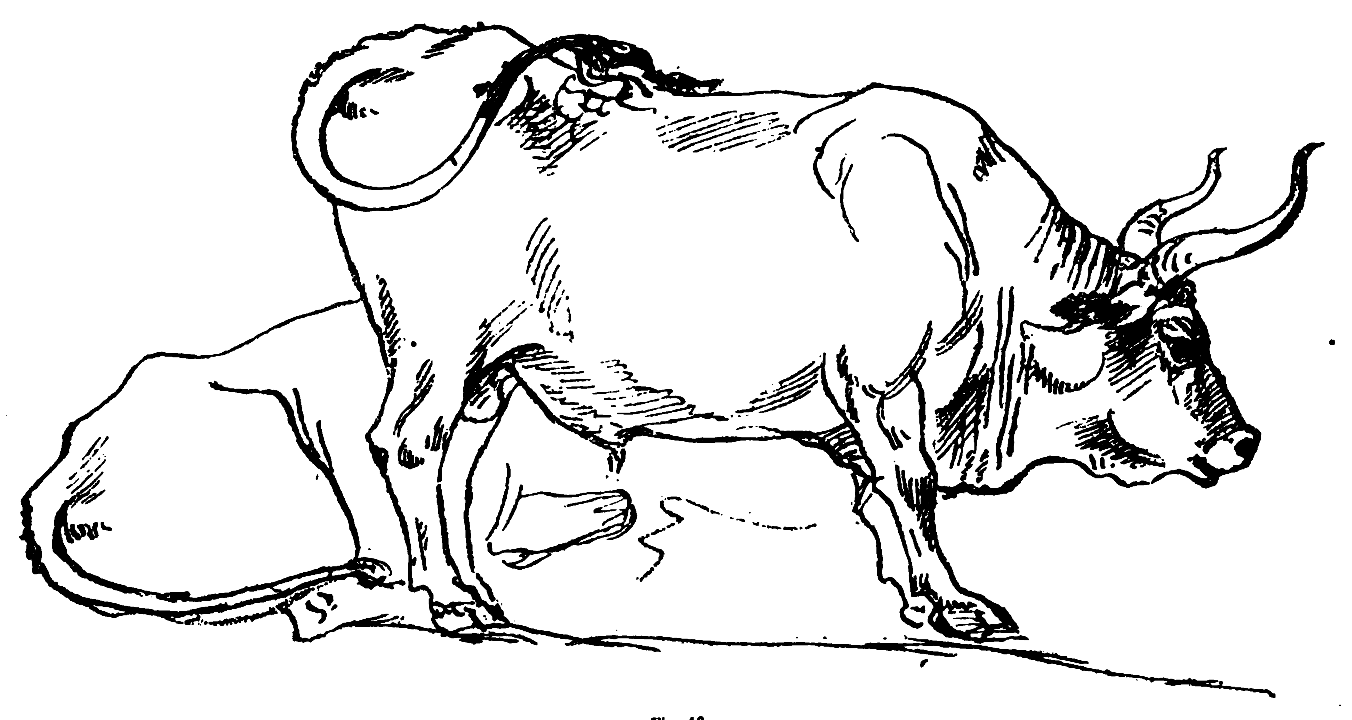


Fig. 16.

aussi naturel d'entasser bienfaits sur bienfaits qu'à son mari victoires sur victoires; et tout cela avec une simplicité, une douceur, comme une bonne petite bourgeoise; car enfin elle jouit de la plus brillante fortune, et combien d'autres n'en seraient qu'éblouis! »

Plusieurs miniatures à l'huile avaient rapporté d'assez forts honoraires à l'artiste; sa mère était rétablie; elle avait réalisé les parcelles de sa fortune.

Bonaparte soumettait l'Égypte. David avait exposé les *Sabines*. Les émules de Gros avaient pris un rang honorable; il était au même point où son protecteur l'avait laissé. Gros, tombé dans l'apathie, en sortait parfois au bruit des conquêtes de Bonaparte. Alors son imagination s'égarait dans les plaines de l'antique et somptueuse Égypte. « Pourquoi, écrit-il à sa mère, suis-je réduit à compter les succès des autres, sans pouvoir éveiller au moins la curiosité sur mes compositions! Les autres auraient peint l'ancien Alexandre, moi le nouveau, ces Mameloucks, ces costumes orientaux, ces chevaux arabes. Pourquoi Bonaparte n'est-il point parti de Milan comme il est parti de Paris! J'entends parler de l'état florissant des arts, et puis je me retrouve au milieu de mes demi-figures, qui me semblent autant de culs-de-jatte. A l'un il faut faire l'habit, à l'autre la cravate; tout ça m'ennuie et m'endort, et je n'ai personne pour me réveiller. Va, vivre seul peut perdre un individu, surtout lorsque, comme moi, son âme a besoin d'attachement. Le dégoût de soi-même arrive, c'est fini... Combien de fois je vais disant : Si ma mère était avec moi, elle réglerait mon existence, ce que je suis incapable de faire moi-même. Oui, je le sens au fond de mon cœur, mon malheur est d'être seul. »

La lettre dont nous extrayons ce passage porte pour date : 23 novembre an VII. Quel rapprochement entre l'expression naïve de ces sentiments de Gros dans la plénitude de ses facultés morales et physiques, et les idées qui le préoccupèrent à la fin de ses jours!...

La commission avait achevé son œuvre. Gros resta dans l'armée avec le titre d'inspecteur aux revues. Il prit ces fonctions le 1er fri-

maire an VI. Le personnel de ce corps subit, le 30 brumaire suivant, une organisation militaire l'assimilant aux autres corps de troupe de l'armée.

Le général Scherer venait, par ordre du directoire, de céder le commandement en chef au général Moreau. Les Autrichiens ayant franchi l'Adda, les Français sortirent de Milan. C'était la nuit du 27 au 28 avril de l'an VII : Gros regagnait, à minuit, son domicile; le départ précipité des fourgons le fit penser à son grade. Il alla prendre les ordres du commissaire Conard, qui lui dit de le suivre. Gros va faire sa valise; il laisse ses tableaux, roulés et encaissés d'avance, entre les mains de l'un de ses amis, et il emporte une soixantaine de louis, n'ayant pas le temps de reprendre le reste de ses fonds. A trois heures du matin, Gros monte à cheval. Le lendemain, il entrait à Novare, à onze heures, et le soir à Turin, où sa valise lui fut volée.

De Turin on marcha sur Alexandrie. En cette ville, Gros témoigne à Dessolles le désir de quitter le quartier général, pour se transporter de préférence à Gênes.

— Nous irons ensemble, répond Dessolles : je n'y resterai pas, mais je vous y laisserai.

On prend cette nouvelle direction. Le chemin était coupé par les Autrichiens. Un capitaine de dragons est désigné pour aller reconnaître les localités. Il lui faut un interprète : Gros, connaissant l'idiome de ce pays, s'empresse de solliciter ce poste périlleux et part au galop avec l'officier.

Des avant-gardes allemandes paraissaient de temps à autre. Le convoi s'avançait, et nos éclaireurs ne rencontraient personne à qui demander des informations. Depuis trois jours, il tombait une pluie pénétrante et fine, empêchant d'apercevoir les objets les plus rapprochés. A chaque instant, on se trouvait à portée de fusil de petits détachements, dont on ne pouvait de loin distinguer l'uniforme. On signale des piquets autrichiens et des vedettes russes. Le capitaine ordonne aux équipages d'accélérer la marche, et place la cavalerie sur les hauteurs. Le brouillard cachait la route. Une vieille femme sert de guide, et, sur ses indications, on parcourt un trajet de quatre à cinq milles, dans un chemin de traverse de-

venu torrent; les chevaux avaient le ventre dans l'eau; les habits des soldats étaient transpercés.

On s'arrêta deux heures à Nuovi; l'ennemi était aux portes. Enfin l'on parvint à Gênes. Dessolles tint sa promesse, et, conjointement avec son collègue Pérignon, il délivra un permis de séjour à Gros. Cette autorisation est datée du 22 floréal an VII.

Gros reprit sa palette et récupéra promptement une partie de ses pertes. En quinze jours il avait gagné plus d'un millier de francs; mais la difficulté pour lui n'était pas de produire, le plus embarrassant était de percevoir le prix de son travail. « Pour cela, écrivait-il, il fallait parler d'argent. C'est ce qui me coûte toujours. Il me semble que ce serait à eux à me prévenir là-dessus. »

Être seul faisait le tourment continuel de cet homme aimant, dont la première condition d'existence était des relations suivies avec les objets de son affection. Son ami par excellence, Léger, son bon camarade d'atelier, venait de mourir à l'âge de vingt-cinq ans. Cette perte fut un nouveau sujet de découragement pour Gros. Il se fit un vide affreux dans son cœur. Berthier, dont l'amitié le soutenait au milieu de ces traverses, était à Paris; d'autres étaient tombés sous la mitraille. Un jeune officier, son débiteur, fut de ce nombre; Gros ne voulut rien réclamer de cette dette sacrée. « Qui pourrait, disait-il, aller demander un remboursement à des parents qui viennent de perdre leur fils? Il faut abandonner cela. »

Gros désirait ardemment retourner à Milan pour y ramasser « ses coquilles, » et revenir au sein de sa famille. Le blocus de Gênes le retint forcément. Un spectacle horrible à voir se déploya devant ses yeux, pendant les deux mois de la durée du siége de cette place. La famine étalait sa hideuse nudité. Partout la misère: le pain, vendu deux sous auparavant, coûtait alors six francs, et il était très-difficile de s'en procurer. On rencontrait dans les rues des enfants mourants d'inanition; plus de vingt-quatre mille personnes périrent de la sorte. Dans la dernière quinzaine de son séjour à Gênes, Gros vécut de légumes achetés au poids de l'or. La viande

était hors de prix. Le jeûne avait délabré sa poitrine; son corps était au dernier degré du marasme, quand enfin arriva l'ordre d'évacuer la ville.

Dans la nuit du 15 au 16 prairial, Masséna monta sur un petit bâtiment français. Le 16 au soir, Gros trouva le moyen de partir avec le premier embarquement de troupes, sur un vaisseau anglais de 74 canons, disposé pour les transporter à Antibes.

Cette traversée fut un surcroît de douleur pour Gros. Le besoin de nourriture se faisait sentir à lui d'une manière aiguë. Hors de sa compagnie, il n'avait droit à aucune ration; il possédait, pour toute base alimentaire, un biscuit bien dur, mis en réserve et payé huit francs. La crainte de se voir trop tôt dénué de cette unique ressource le dominait au point d'en user fort sobrement. « Il grappillait discrètement, avec la pointe de son canif, un peu de beurre salé sur le pain des uns et des autres. » Cette cruelle abstinence lui faisait désirer ardemment la vue du port.

Après vingt-quatre heures de tortures, on aperçoit Antibes : il était trop tard pour débarquer. Le ciel s'obscurcit; le vent bat les flots; la mer écume sur les flancs du navire; le roulis ajoute des nausées aux contractions de l'organe digestif à vide. Le 18 seulement, on prend terre.

Par un hasard singulier, Gros va loger précisément dans la chambre où le général Championnet était mort de l'épidémie. Cette coïncidence rappelle au malade la nécessité de soins intelligents. Il éprouve une répugnance invincible à se laisser traiter dans cet endroit fatal; il se fait mettre dans un voiturin, qui le conduit à Marseille, dans un état d'épuisement complet.

Il eut à supporter dans ce trajet un supplice nouveau. Les cahots de la voiture augmentaient un violent mal de tête et meurtrissaient ses membres fatigués par de cruelles privations. En outre, la route était extrêmement mauvaise, et l'on avait précipité le pas des chevaux, dans la crainte d'être pillé ou assassiné par les bandits infestant ces parages.

Gros allait perdre l'usage de ses sens, quand on le déposa dans une auberge de Marseille. Il eut assez de force, néanmoins, pour envoyer chercher un négociant nommé Meuricoffre, la seule per-

sonne de sa connaissance dans la ville. Il fallut de longues recherches avant de le trouver. Pendant ces mortelles heures, Gros se préoccupait de toutes les possibilités d'une absence motivée par les exigences de la guerre. M. Meuricoffre arrive; Gros ne peut que verser des larmes abondantes, et retombe affaissé; ses idées se troublent; il voit entrer et sortir de son cabinet, sans se rendre compte de ces allées et venues. Le médecin de M. Meuricoffre vint visiter le moribond le lendemain : un zèle et des soins assidus relevèrent son courage. Il était temps d'agir. Il lui prenait de fréquentes faiblesses, accompagnées d'accès de délire. On désespéra de le sauver pendant quatre jours. Il vacillait sur le bord de la tombe, selon les termes de sa lettre où nous lisons ces détails.

Nous nous plaisons à consigner ici le nom de Tomasi, l'habile docteur napolitain qui conserva Gros à la patrie. Nous l'inscrivons avec reconnaissance à côté de celui de Meuricoffre, dont les soins fraternels ne furent pas moins efficaces.

L'air natal manquait à la poitrine de Gros. Il avait besoin de se reposer sur le sein de sa mère. Il obtint du ministre de l'intérieur, et par l'entremise de Berthier, un permis de retour. Rien ne s'opposait plus à son départ que les suites de sa maladie et un rhumatisme survenu dans la retraite de Milan. Durant sa convalescence, Gros ne put se refuser aux sollicitations de plusieurs personnes, jalouses de posséder une miniature de sa main. Puis, grâce aux soins de son ami Battaglia, il retira de Milan le restant de ses créances et de ses études; et vers le commencement de l'an IX, il quitta Marseille pour venir se fixer à Paris, après une absence de neuf années.

RETOUR EN FRANCE

Gros avait trente ans ; il rapportait d'Italie le souvenir des chefs-d'œuvre des grands maîtres et le sentiment de sa faiblesse personnelle. Son bagage pittoresque était un peu léger : son carton contenait deux dessins d'après les figures de femmes que le ciseau de Michel-Ange a couchées sur le Mausolée des Médicis à Florence, et une étude de l'Ajax antique enlevant le corps de Patrocle. Le crayon consciencieux et large du dessinateur a conservé les beautés des originaux dans ces traductions. Elles sont devenues historiques, car elles ont été copiées par chaque élève de Gros, comme une initiation aux leçons du maître, en entrant à son atelier. Il faut joindre à cette collection des esquisses, des croquis et quelques fixés. Tous ces matériaux avaient été recueillis avec verve et passion.

Ses miniatures à l'huile sont extrêmement remarquables ; le portrait du général Masséna respire une candeur particulière. La forme, toujours savante, est modelée par des tons frais et riches, gradués et posés franchement à l'endroit précis à mettre en saillie ou bien à rendre fuyant. Le pinceau ne les lie pas entre eux, mais leur dégradation relative les unit en un tout homogène. Il en résulte un ensemble complet, sous le rapport du dessin et du coloris. La finesse des traits se classe avec esprit dans les grandes masses de teintes vives, animées et transparentes. Voici, du reste, comment Gros jugeait plus tard ce genre de travail. Il venait d'achever la Coupole ; on lui montre un de ses anciens fixés, sans lui

en rappeler l'origine. C'était un groupe de têtes de femme et d'enfant, tout à fait sorti de sa mémoire et d'un fini précieux.

— C'est vraiment joli, dit-il, cela doit être bien difficile à faire.

L'examen des compositions de Gros en Italie ne sera pas sans importance; nous signalerons les plus intéressantes.

Le goût prononcé de Gros pour les chevaux lui avait suggéré le désir de faire un tableau dans lequel il aurait l'occasion de développer leurs formes et leurs mouvements les plus pittoresques, tout en laissant une large part à l'étude du nu de la figure humaine. *Bucéphale dompté par Alexandre* (fig. 17) pouvait remplir parfaitement ce but. Il s'en occupa. Malheureusement ce projet est resté à l'état d'esquisse; elle fait vivement regretter que Gros n'ait pas donné de suite à cet heureux essai, dont voici l'analyse. Un dessin à la plume, plein de chaleur, et rappelant la grâce et la simplicité d'un relief antique, nous montre Bucéphale se cabrant sur ses pieds de derrière : ses naseaux s'agitent; son œil s'anime; sa crinière est flottante; sa longue queue bat l'air et le déplace. Son allure indépendante contraste avec la présomption de l'adolescent qui s'apprête à se poser en vainqueur sur le dos indompté de Bucéphale, déjà couvert du manteau du prince, comme pour établir sa prise de possession. Le fier animal se renverse en arrière et s'oppose à la tentative d'Alexandre, qui se détache du sol par un élan adroitement combiné. Il a saisi de ses mains la tête et le col du cheval, et son regard épie l'instant favorable à la réussite de son entreprise. La vigueur et la souplesse brillent dans les linéaments de ce beau corps, la lumière vient du fond et promettait un effet piquant. Il existe deux répétitions de cette esquisse : l'une a toute la fougue d'un premier jet; l'autre est élaborée avec soin et annonce la correction de style dont l'auteur aurait enrichi son exécution complète.

Les poésies d'Ossian étaient en faveur; Gros s'en inspira dans cette composition (fig. 18).

L'ouverture d'une grotte, où pendent de légers rameaux, laisse voir le soleil se coucher à l'horizon borné par la mer. Malvina



Fig. 17.



Fig. 18.

pleure, sur la harpe d'Ossian, la mort d'Oscar, étendu sans vie à ses pieds.

A la gauche de la scène et formant le milieu d'un groupe assis, est le digne roi de Morven; deux ailes d'aigle distinguent son casque; ses mains fixent sur sa cuisse droite sa jambe gauche, qu'il y a croisée; son attitude concentrique exprime la douleur, mais comme un stimulant qui va le faire réagir contre le meurtrier de son petit-fils.

A côté du vieillard est son fils Ossian : son front incliné se cache dans sa main gauche et s'appuie sur l'orbe d'un bouclier. Le spectateur devine et ne voit point ce qui se passe sur le visage du barde écossais, frappé dans la personne de son unique descendant.

A la droite de Fingal, un guerrier occupe un siége plus élevé; il a sa lance dans une main; la gauche soutient son menton et ferme sa bouche, pour ne pas permettre à des plaintes de distraire l'attention prêtée aux accords de l'infortunée Malvina. L'ensemble de ce brave, sans aucun vêtement, est michelangesque : son bras gauche est accoudé sur le genou correspondant, refoulé en haut par le mouvement de la jambe; elle cache la cuisse, et son pied est fixé sur le bord d'un bouclier, vu dans un plan vertical et parallèle à la surface du tableau. Son extrémité droite inférieure a moins d'action; son développement fait une savante opposition de lignes avec le raccourci de sa congénère.

On ne voit que la portion supérieure du cadavre; la poitrine est nue et percée d'un coup de lance; le bras droit longe la ligne de base de l'esquisse; la tête, renversée, étale une belle chevelure. Un chien fidèle, couché tristement, caresse de sa langue le front décoloré de son maître.

Malvina se tient sur un fragment de rocher. Ses cheveux épars retombent comme un manteau de deuil. Sa tête abattue semble écouter la voix de son cœur, pour la transmettre aux cordes vibrantes d'où ses doigts la laissent échapper. Malvina surmonte une affliction profonde; elle remplit un dernier devoir, pour ouvrir à son jeune époux les portes du palais des nuages, demeure exclusivement réservée aux morts dont la harpe a consacré les droits, en attestant leur bravoure et leur vertu.

On peut se former une idée de l'effet qu'aurait produit cette composition ossianique, si la brosse vigoureuse de Gros l'eût éclairée des derniers rayons solaires glissant par l'entrée de la grotte; cette disposition ingénieuse eût assombri la scène, en répandant sur les personnages un clair-obscur favorable au caractère de ce drame lugubre. Un trait seul à la plume nous a conservé l'intention du maître.

L'esquisse dessinée la plus complète, sous le rapport du rendu de la forme et de l'effet, est celle où *Timoléon de Corinthe* est représenté faisant immoler son frère, afin d'affranchir sa patrie. En voici la description (fig. 19).

Un pilastre quadrangulaire supporte deux arcades; il partage, à l'aide d'une draperie fixée également à son correspondant du fond, l'endroit où le meurtre s'accomplit. Le plus grand espace offre le développement du motif principal. Timoléon est demeuré dans la portion servant d'entrée; il est debout auprès de la statue de Corinthe, son pays, auquel il sacrifie ses plus chères affections.

L'usurpateur, un genou en terre, n'est plus soutenu que par le bras vigoureux de l'un de ses assassins. Ce soldat tient par les cheveux la tête de Tiphanes et la renverse sur l'épaule droite, pour mieux diriger son fer sur le sein de sa victime; elle est déjà frappée de deux coups. Au second plan est un autre exécuteur, dont le bras levé va retomber avec furie sur le malheureux abattu. Ce geste est d'une effrayante vérité. L'expression de la face pâle et troublée de Tiphanes est parfaitement sentie. Il est impossible de mieux caractériser les émotions rapides du tyran dans cet instant fatal. Son regard s'attache sur l'épée menaçante; il semble se rendre un compte terrible du peu de temps qu'elle doit mettre à parcourir la distance dont le terme est son gosier, où la plainte expire. On ressent vivement cette angoisse; elle donne une énergie étonnante au bras invoquant le secours de celui-là même qui vient de prononcer l'arrêt. C'est une lutte horrible entre des sentiments auxquels, en d'autres circonstances, tout homme eût pu croire; mais ils ne répondront pas cette fois à une attente cruelle. Oui,



Page 60.



Fig. 20.



Fig. 21.

Tiphanes, tu t'abuses : laisse cette couronne; loin de te protéger, elle t'accuse et te condamne. Ta parole suppliante s'adresse vainement à ton frère. Il est là, près de toi; mais pour ne pas être ému de tes gémissements, pour mieux fermer son cœur aux remords comme à la pitié, il bouche, avec ses mains convulsives, des oreilles qu'il veut rendre sourdes à la voix du sang.

Cependant le front plein d'anxiété de Timoléon s'abaisse au-dessous de ses épaules; elles fléchissent impatiemment sous une charge accablante. A défaut de l'organe de l'ouïe, le pied fraternel frémit aux commotions du sol ébranlé par les cris du désespoir. On ressent cette impression à la contraction des orteils, s'efforçant d'éviter un contact affreux. Le drame qui se passe dans cette figure isolée, n'est pas moins admirablement exprimé que l'autre auquel il se lie. C'est le combat de la nature et du devoir. C'est une volonté puissante brisant les liens d'une tendre affection. C'est l'abnégation la plus grande du cœur humain devant une loi suprême, le salut de la patrie.

Cette scène déchirante est une réminiscence de plus d'un épisode sanglant de la Révolution française. C'est à ce souvenir, si fortement empreint dans l'âme épouvantée de Gros, qu'il faut rapporter le secret de son génie en traçant cette page. Ce lavis est sur papier jaune rehaussé de blanc. La figure 20 est le premier jet de l'inspiration magistrale.

Il ne faut pas oublier un profil du général en chef, fait à la plume et d'après nature (fig. 21). L'exactitude et la naïveté de la ressemblance donnent une grande valeur à ce petit morceau de papier. On y retrouve l'œil vif et scrutateur du modèle, lançant un long regard. Les lèvres serrées témoignent une résolution inébranlable. Le nez est fin dans sa forme aquiline. Le menton, fortement prononcé, montre une ténacité peu commune. Le front est beau par son extension; il est recouvert en partie avec des masses de cheveux, ramenés en avant, et séparés de ceux de la moitié postérieure par une ligne courbe, allant de l'une à l'autre oreille. Un ruban étroit réunit, en queue, le prolongement des mèches descendant de

l'occiput jusque sur les épaules. On lit tout l'homme et le héros dans ces simples contours, au bas desquels Gros a écrit au crayon : *Bonaparte en Italie.*

Gros avait pressé dans ses bras sa mère et sa famille. Il se reposait nonchalamment des fatigues de son voyage. Un soir, en se promenant aux Champs-Élysées, il rencontre d'anciens élèves de l'Académie, qui l'interrogent sur ses occupations.

— Je ne fais rien, répond l'ex-inspecteur aux revues.

— Ah ! messieurs, s'écrie l'un des interlocuteurs, c'est celui-là qui avait des dispositions !

Cette réflexion resserre l'âme de Gros, abandonné aux seuls plaisirs du foyer domestique. Il regagne lentement sa demeure, et repasse en sa mémoire les jours heureux où ses succès le plaçaient à la tête de ses émules. Ces rapprochements l'émeuvent et l'échauffent. Une réaction a lieu dans ses esprits : Gros va s'efforcer de ne pas être au-dessous de lui-même.

Le général Dessolle avait demandé depuis longtemps une peinture à Gros. Il se met à l'œuvre ; il s'empare du sujet poétique de *Sapho se précipitant du haut du rocher de Leucade.* Une toile de petite dimension lui suffit : ses habitudes le retiennent dans des proportions étroites, mais il y jette tout le charme d'une pensée attachante.

L'amante de l'infidèle Phaon vient de remplir les cérémonies obligatoires. Elle est au bord du gouffre, ouvert sous ses pas tremblants. Ses mains, croisées sur sa poitrine, pressent, avec le sentiment d'un éternel adieu, cette lyre divine, sa consolatrice au jour de l'infortune et le gage assuré d'un long souvenir. Ses genoux fléchissent ; son corps assoupli se projette au-dessus de l'onde ; ses yeux se ferment. La pâle lumière de la lune éclaire le fond bleuâtre sur lequel cette ombre légère se dessine.

Le sacrifice va se consommer dans le silence. Seulement la vague plaintive murmurera comme un chant de mort, en se refermant sur Sapho.

Cependant la muse de Lesbos doit laisser quelque chose après



Fig. 22.



Fig 23.

elle. Le peintre a rappelé cette idée d'un glorieux avenir : il nous montre le voile de la femme célèbre retenu par un autel, placé là comme une limite extrême entre la terre et les cieux.

Le faire de cette gracieuse figure est timide : il est parfois à la gêne; les draperies manquent d'ampleur, mais l'ensemble frappe et impressionne. Ce début s'adresse au cœur et, sous ce rapport, la critique doit se taire. L'habile burin de Laugier en a reproduit tout le sentiment, avec beaucoup de souplesse et d'élégance. Cette toile est de 1802 ; on la vit au Salon de cette année, où furent également exposés le portrait de Bonaparte à Arcole, et un petit tableau de famille en miniature.

La *Distribution des sabres d'honneur* est de cette époque. Bonaparte, monté sur un cheval blanc, récompense la bravoure de ses soldats. La tête du général est ressemblante. Son costume, peu favorable à la peinture, est étroit; le mouvement du grenadier placé près de son chef ne manque pas de vérité, mais on trouve peu de chaleur dans cette peinture, d'une proportion assez grande pour laisser aux personnages une dimension au-dessus du naturel. Elle appartient au duc d'Istrie.

L'année suivante (1803), Gros fit une esquisse à la plume d'un sujet emprunté à la campagne d'Égypte : *Bonaparte pardonnant aux révoltés du Caire* (fig. 22).

L'angle gauche de la feuille originale est occupé par le général en chef, à cheval; il s'adresse aux musulmans, qui se précipitent à genoux, pour remercier le vainqueur indulgent et lui témoigner leur profond repentir. L'un courbe son front dans la poussière; ses coudes seuls soutiennent le grave de son corps; ses mains sont élevées et suppliantes.

Au plan suivant, un autre sectateur de Mahomet, tournant la face palmaire de ses mains du côté du héros, le considère avec respect et admiration, comme le véritable envoyé du prophète. En remontant encore, on voit un homme avancer ses bras jusque sous le cheval de Bonaparte. Un eulémâ pose avec humilité ses lèvres sur la chaussure du général français. Dans le fond, une jeune femme

couvre de baisers et de pleurs son jeune enfant, qu'elle presse contre le sein de son époux.

Un vieillard, affaissé sous le poids des ans, écoute avec une attention admirative des paroles d'oubli ; à sa suite, un des coupables entoure de ses mains sa tête compromise. Plus loin, des mains jointes ou agitées expriment les acclamations de la multitude.

Au côté droit de la composition, un chef semble attendre avec anxiété la fin de cette allocution. En avant de lui, se trouve un indigène embrassant le sol où il reçut le jour.

Le geste de Bonaparte est plein de noblesse et de dignité. Sa main gauche retient la bride ; la droite montre au peuple la constitution nouvelle du Divan. L'expression de sa physionomie est ferme et bienveillante ; il pardonne en maître assez puissant pour se faire aveuglément obéir.

Cette esquisse n'est pas entièrement sur la même surface. Elle se complète par le verso (fig. 23), où se retrouvent les principales dispositions du recto de la feuille commencée.

On concevra facilement que Gros ait ainsi traité cette donnée historique, en lisant la pièce officielle suivante, où il a puisé ses inspirations. C'est la proclamation de Bonaparte aux habitants du Caire, en leur annonçant la reconstitution de leur Divan. La voici textuellement :

AUX HABITANTS DU CAIRE.

« Des hommes pervers avaient égaré une partie d'entre vous ; ils ont péri. Dieu m'a ordonné d'être clément et miséricordieux pour le peuple ; j'ai été clément et miséricordieux envers vous.

« J'ai été fâché contre vous de votre révolte ; je vous ai privés pendant deux mois de votre Divan ; mais aujourd'hui je vous le restitue : votre bonne conduite a effacé la tache de votre révolte.

« Chérifs, eulémâs, orateurs de mosquée, faites bien connaître au peuple que ceux qui, de gaieté de cœur, se déclareraient mes ennemis, n'auront de refuge ni dans ce monde ni dans l'autre. Y aurait-il un homme assez aveugle pour ne pas voir que le destin

lui-même dirige toutes mes opérations? Y aurait-il quelqu'un assez incrédule pour révoquer en doute que tout, dans ce vaste univers, est soumis à l'empire du destin?

« Faites connaître au peuple que, depuis que le monde est monde, il était écrit qu'après avoir détruit les ennemis de l'Islamisme, fait abattre les croix, je viendrais du fond de l'Occident remplir la tâche qui m'a été imposée. Faites voir au peuple que, dans le saint livre du Coran, en plus de vingt passages, ce qui arrive a été prévu, et ce qui arrivera est également expliqué.

« Que ceux donc que la crainte seule de nos armes empêche de maudire changent; car en faisant au ciel des vœux contre nous, ils sollicitent leur condamnation; que les vrais croyants fassent des vœux pour la prospérité de nos armes.

« Je pourrais demander compte à chacun de vous des sentiments les plus secrets du cœur; car je sais tout, même ce que vous n'avez dit à personne; mais un jour viendra que tout le monde verra avec évidence que je suis conduit par des ordres supérieurs, et que tous les efforts humains ne peuvent rien contre moi. Heureux ceux qui, de bonne foi, sont les premiers à se mettre avec moi! »

Avant d'aborder les pages monumentales du peintre d'histoire, nous devons prendre la position qu'il nous convient d'occuper dans l'appréciation des œuvres de notre maître. Nous les considérons à son point de vue et non d'après notre opinion personnelle sur les données de ses compositions. Nous n'examinons pas la valeur réelle du thème à développer, mais la manière dont il a été compris et rendu, en le supposant admis.

LE COMBAT DE NAZARETH

Les dernières lueurs de la liberté s'effaçaient insensiblement sous l'éclat progressif de nos armes. Le prestige de nos conquêtes absorbait l'esprit public et le détournait au dehors. La gloire devint la récompense de la valeur et son plus puissant véhicule. Un arrêté des consuls ordonna l'exécution d'un tableau commémoratif du combat de Nazareth, comme un exemple de courage et un monument de la reconnaissance nationale.

La donnée était magnifique. Le 19 germinal an VII, le général Junot, à la tête de cinq cents hommes, mit en déroute six mille Turcs, leur prit cinq drapeaux, et couvrit de morts le champ de bataille. Un concours fut ouvert à cette occasion; vingt compétiteurs se présentèrent.

Gros fut choisi à l'unanimité, pour traiter, sur une immense surface, l'esquisse dont nous allons donner l'analyse.

Nous sommes sous le ciel pur et transparent de la Syrie; nos pieds foulent un sol sablonneux, échauffé par l'action des rayons verticaux du soleil.

En face est le village de Cana.

Vers notre gauche et derrière les rares habitations de Loubi, s'élève le Thabor : cette montagne coupe la ligne de l'horizon et interrompt son uniformité. La plaine se couvre d'ennemis dispersés; on se bat corps à corps sur le devant du terrain.

Une couleur riche et lumineuse attire d'abord l'attention sur

Junot, dont le sang-froid et l'intrépidité viennent d'assurer la victoire. Il occupe, au troisième plan, un tertre, d'où son regard plonge dans l'espace. Il monte un cheval blanc, vu de profil, et impatient de continuer sa marche orgueilleuse. Junot a dans la main gauche le pistolet dont il vient de se servir pour se débarrasser d'un Turc ; ce cavalier, renversé de sa selle, est reçu dans les bras d'un nègre, et il glisse de sa monture, qui se cabre et cherche à se décharger du cadavre inerte de son maître. Le général vient de sabrer un autre assaillant, retirant avec effroi les rênes de son cheval, afin d'échapper à la supériorité de son adversaire.

Au bas de ce groupe, est un mameluk étendu sans vie, le visage tourné vers le ciel. A côté, se trouve un aide de camp, ayant sous lui le seul cheval normand survivant encore. Cet officier donne des ordres à un détachement, dont le plus grand nombre tiraille sur une masse de cavalerie; les autres opposent leurs baïonnettes au poitrail haletant d'un coursier arabe, ne touchant plus le sol, les genoux pliés et se précipitant sur le fer. Un mameluk est courbé sur la crinière de ce fier animal, et croise, au devant de son turban, ses deux bras armés, l'un d'un damas, l'autre d'une carabine, saisie par le canon comme une massue. On dirait un bélier poussant en avant son front protégé par ses cornes : il se livre avec résignation au sort inévitable qui l'attend. C'est une indication poétique de ce courage oriental, esclave aveugle du dogme de la fatalité.

Viennent ensuite des cavaliers en désordre et tirant, à la manière des anciens Numides, sur un parti de Français placés de ce côté, dès le commencement de l'action.

Un des fuyards a perdu l'équilibre dans cet entre-choquement. Il cherche, dans son épouvante, à se remettre en selle, à l'aide d'un cavalier nègre qui le soutient, et d'un point d'appui sur le cheval courant à la droite du sien.

L'infanterie, marchant sous le drapeau de la République française, culbute et tue ce qui n'a pas encore quitté le champ de bataille. Un Turc décharge son tromblon ; son cheval bondit sous l'éperon et s'abat. Près de lui, le ventre au soleil et le poitrail

ensanglanté par une blessure profonde, un cheval arabe jette à terre son cavalier, dont les traits décomposés attestent la terreur. Pour lui, plus d'espoir; il ne se relèvera plus; il peut entendre les cris d'un compagnon d'infortune écrasé sous le poids de son propre cheval, frappé mortellement, et labourant le terrain de ses pieds crispés par la douleur. Un cheval, privé de son guide, se dirige instinctivement vers la cavalerie en déroute.

Ici, les dragons ont conservé leur ordre; ils font un carnage affreux; ils atteignent de leur épée celui dont l'intrépidité prolonge une défense inutile, et ceux qui embrassent le col de leurs chevaux en s'amoindrissant, afin d'offrir moins de surface à la grêle de plomb qui les pourchasse.

De ce côté, tout cède au vainqueur. Dans la direction de Loubi, la défaite est également évidente; mais, sur le premier plan, la lutte est acharnée. Des combats singuliers résument l'action des masses entre elles.

A l'angle droit de la toile, un dragon à pied dispute un cheval à un Arabe solidement établi sur ses étriers. Le bras de l'indigène est levé, il ne frappera pas : la pointe d'une lame française presse sa poitrine, le fer va la pénétrer. Au-dessous d'eux, un de nos officiers, sous les traits de l'auteur, vient de passer son épée au travers des flancs d'un homme du désert, pesant de tout le poids de son cadavre sur les extrémités inférieures de son heureux antagoniste, qui, lui-même, est sur le point de payer de sa vie un triomphe bien court. Déjà sa chevelure est saisie par une main vengeresse : un instant encore, et cette noble tête sera tranchée. Qui retient le bras prêt à frapper? Ce n'est pas la victime, entravée dans ses mouvements par son sanglant trophée : un coup de carabine est parti d'un groupe voisin : un jeune soldat a su délivrer son chef. Admirez l'expression de cette main palpitante, indiquant le passage de la perplexité à la joie du tireur. Il craignait, en visant le Maugrabin, d'atteindre celui dont il voulait sauver les jours.

Si le plomb impitoyable brise toute résistance, la loyauté protége l'ennemi trahi par la victoire. L'épée d'un dragon détourne une baïonnette du sein d'un Turc, renversé de son cheval tué

sous lui; ce Turc rend ses armes avec la conscience de ne pouvoir continuer plus longtemps un combat inégal. L'état suspensif de ces quatre figures, dont l'ensemble est accompagné de la pose immobile du cheval, est d'un grand effet : c'est un repos pour le cœur et l'esprit au milieu de l'agitation générale. Le peintre a grandi le vainqueur de toute l'élévation du caractère du vaincu, qui se met avec confiance sous une égide généreuse. De sa main gauche, le Turc étanche le sang qui s'écoule de sa poitrine lacérée. Sa main droite tend un sabre inutile, et de manière à montrer l'impossibilité de s'en servir contre le cœur français sur lequel il s'appuie, en lui faisant un noble appel. Le geste protecteur du bras gauche du dragon ne laisse aucun doute à cet égard; il complète la pantomime de l'autre extrémité supérieure écartant le fer.

A quelques pas de cette scène attachante, en remontant vers la gauche de la toile, une lutte opiniâtre indique la vigueur de l'attaque et de la défense. Deux antagonistes s'efforcent de s'arracher mutuellement un étendard. Ils ont commencé le combat secondés par leurs chevaux : ces animaux se sont abattus sans que leurs cavaliers se soient dégagés l'un de l'autre. Ils sont liés par l'insigne en litige. Le brigadier du 2me dragons est debout; il domine le musulman jeté sur le sol et n'ayant pas encore vidé les arçons. Ce dernier s'est accroché convulsivement à l'angle inférieur de l'étoffe; il s'y suspend avec ses doigts crispés par le désespoir. Son col est gonflé par d'impuissants transports de colère, et développé par le mouvement de la tête renversée en bas, afin d'ajouter un poids de plus à la traction musculaire des bras. Sa gorge découverte se présente au fer étincelant au-dessus d'elle et prêt à la percer. Le courageux porte-étendard attend le coup fatal : ses yeux se ferment par avance, et ne s'ouvriront plus. Il sent sa défaite imminente et ne veut pas la voir.

Des Français, entourés de cadavres et séparés de leurs camarades, remplissent l'angle gauche de l'esquisse. Un d'entre eux s'est emparé du tromblon d'un Égyptien expiré près de là. Les balles destinées à la troupe de la République sont renvoyées aux rangs qu'elles devaient seconder. Derrière ce fantassin agenouillé,

un de ses camarades croise la baïonnette; il sert de rempart à trois blessés, hors d'état d'agir isolément, mais réunissant leur peu de force individuelle, pour en utiliser le reste en commun. Il est beau de voir un fusil armé dans les mains de ce brave, forcé de fléchir sous la douleur d'une plaie à la cuisse, et qui tomberait sans le secours de ses deux amis également atteints. L'un d'eux retient entre ses bras le tireur chancelant, et s'appuyant sur l'épaule d'un autre ayant le genou posé sur une pierre; sa tête enveloppée d'un mouchoir, fait connaître le genre de la blessure. Le fantassin semble puiser une énergie nouvelle à la vue de l'un des siens, dont la perte appelle une prompte réaction. Ici, l'association, cette ressource du faible contre l'oppresseur, est exprimée avec une profondeur toute philosophique, et rendue sensible par l'intérêt du sujet lui-même; principe fertile en applications, qui doit équilibrer les forces humaines et conduire à l'indépendance, en établissant l'égalité.

Liez maintenant entre eux ces beaux fragments, par l'habile disposition des grandes lignes de la composition et l'harmonie d'un coloris vrai, soutenu, vigoureux, et vous aurez une idée encore imparfaite de cette page historique, où le génie de Gros apparaît dans toute sa puissance et dans tout son éclat. Tantôt la brosse n'a fait qu'effleurer la toile, en la couvrant d'un léger glacis dans les endroits où le ton pouvait repousser. Tantôt elle y a laissé la pâte solide d'une teinte ferme et lumineuse. Presque partout, la touche est large et savante : elle est fine et spirituelle quand les détails d'une exécution rapide en rendent l'emploi propice aux intentions judicieuses de l'artiste.

Toujours sa palette a des ressources nouvelles pour des besoins nouveaux : elle ne s'épuise point par la diversité des tons et leur nombre, en raison des variantes locales.

Rien de conventionnel pourtant dans cette profusion de nuances et de contrastes. Tout procède d'une cause naturelle, le jeu de la lumière générale sur chaque objet en particulier. La projection des masses d'ombres ne résulte pas de nuages supposés; elle provient de la fumée de la poudre, s'élevant dans les airs, et s'interposant entre certaines parties et le foyer lumineux du soleil.

Il y a tant de fraîcheur, d'entraînement, de spontanéité dans le travail qu'on le dirait éclos d'un seul jet; mais une étude approfondie, des beautés de premier ordre, attestent des soins assidus et des recherches nombreuses. Junot lui-même et ses officiers ont fourni les renseignements nécessaires. Le plan des lieux et des divers points occupés par nos troupes ou par celles des Turcs est d'une exactitude scrupuleuse. Les faits principaux sont extraits des récits officiels.

Il est curieux de suivre l'auteur dans ses combinaisons successives, pour arriver au résultat définitif que nous venons de décrire. Les matériaux sont entre nos mains; nous redirons simplement ce que nous ont appris les livres de croquis du maître et ses premiers essais. Ce dossier contient le plan topographique, base des dispositions militaires à conserver dans le tracé du tableau. On voit sur cette feuille les indications authentiques de la stratégie. Distance des localités dans leur position respective, accidents de terrain, tout y est mathématiquement relaté. Gros a mis ce plan en perspective, et, sans s'écarter du programme, il a su tirer un parti très-pittoresque de ces exigences géographiques.

Sur le premier compartiment de cette série progressive, la pensée apparaît dans sa naïveté première. Une courbe, sinueuse et formée de traits verticaux et parallèles, serpente au milieu de masses indistinctes, et les sépare en deux divisions, comme la colonne française divisa l'armée ennemie. Dans un autre croquis, le même point de départ de la pensée s'entoure de rudiments, qui se coordonnent avec plus de clarté dans l'esquisse suivante. Ils prennent une forme moins vague encore dans une quatrième étude, et deviennent enfin une bataille sur une petite toile, où l'ensemble des tons dominants est indiqué.

Plus le cercle de la conception s'agrandit, plus les matériaux se classent avec abondance et netteté. C'est une succession d'idées en fermentation, fixées à chaque transformation, depuis le germe, jusqu'à leur élucidation complète : résultat tout à fait semblable à l'effet produit par le jeu d'une lorgnette mal ajustée d'abord, et montrant l'objet moins trouble, à mesure que les verres se rapprochent davantage du point convenable à la vue du spectateur.

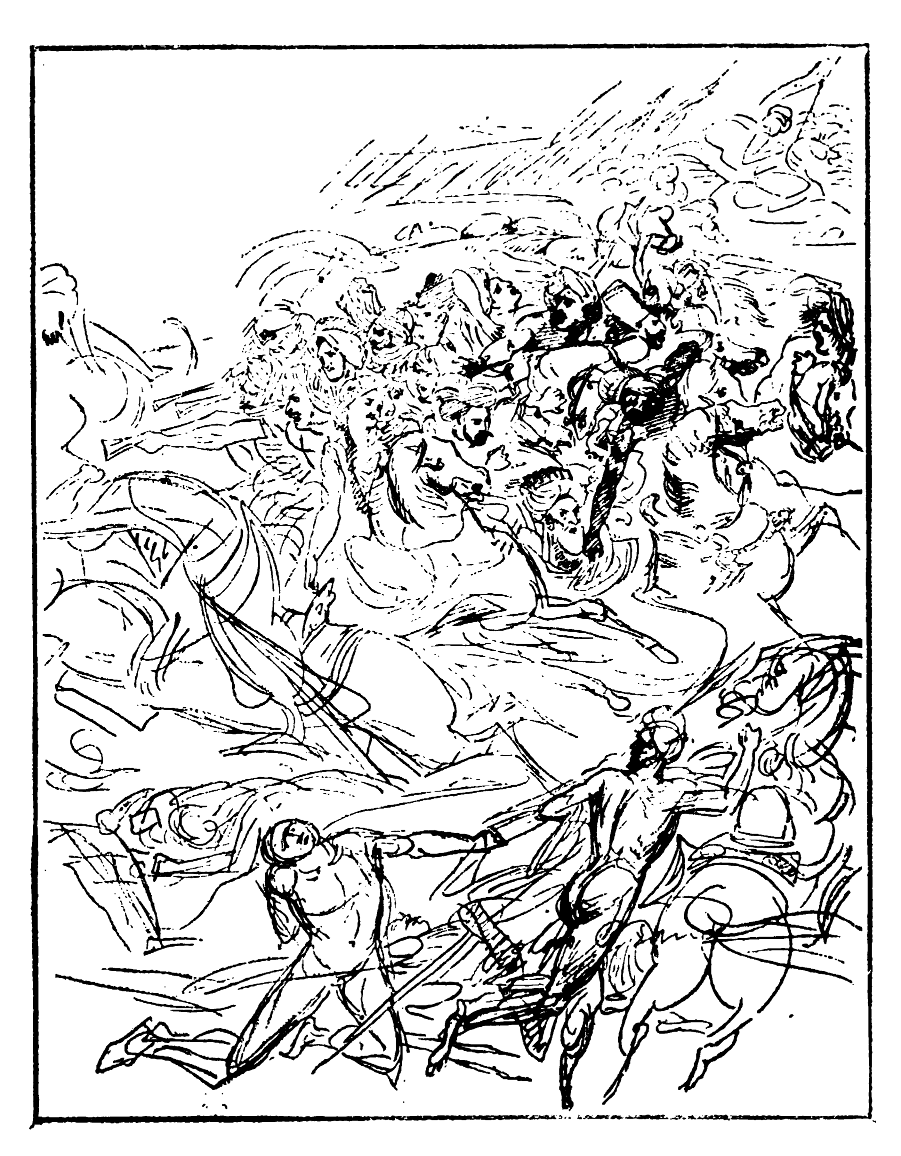


Fig. 24.

Après avoir arrêté ces dispositions préliminaires, Gros construisit des maquettes, afin de combiner ses grandes lignes par des études partielles : elles sont faites sur papier blanc ; elles sont largement charpentées à l'estompe, sans contours déterminés, mais exécutées avec une fougue entraînante et une entente grandiose du mouvement et de l'aspect.

Ces chapitres épisodiques sont palpitants de verve et de sentiment : ils suffiraient seuls pour constater la puissance de résolution du maître; car en les examinant, l'œil n'est pas distrait ou fasciné par le luxe des ornements; la pensée est conçue et présentée dans sa simple grandeur, belle de sa valeur intrinsèque, sans le prestige de la forme et du coloris.

Le fragment ci-joint, fig. 24, est plus étudié; il offre l'indication expressive des passions diverses des combattants, poussés par les vainqueurs comme un tourbillon sous le souffle de la tempête.

Gros avait obtenu, pour atelier, le célèbre jeu de paume de Versailles. Il y avait installé un châssis de 15 mètres de longueur, et devait peindre sur cette échelle colossale l'esquisse de Nazareth. Un contre-ordre vint l'arrêter dans son entreprise.

Déjà, cependant, il avait achevé le trait de sa composition. Mais celui qui disposait, sans contrôle, de la munificence nationale, craignit sans doute d'élever trop haut ceux qui le suivaient de plus près; une question de personne prévalut sur une affaire de principe. Il ne reste rien de ce commencement d'exécution. C'est sur l'une des moitiés de cette vaste toile que Gros fit, immédiatement après, la *Peste de Jaffa*.

Le *Combat de Nazareth* a été gravé à l'aqua-tinte par M. Jazet, dans la dimension de $0^m,97$ de largeur sur une hauteur de $0^m,70$.

LA PESTE DE JAFFA

On devait une compensation à l'auteur de l'esquisse de Nazareth. Frappé de l'ordonnance de la composition, où Gros l'avait représenté touchant une tumeur pestilentielle dans l'hôpital de Jaffa, Bonaparte en commanda le tableau sur une grande toile. Gros revint en conséquence à Versailles. En moins de six mois, il exécuta son travail; il parut au Salon de 1804, avec un succès prodigieux. Nous allons développer l'ensemble de cette page historique, en montrant la conception du peintre, depuis son premier jet jusqu'au point de perfection où il l'a portée. Il est intéressant pour l'art de suivre cette inspiration sublime dans sa graduation progressive.

Gros a fait deux essais; ils se distinguent par un point de vue différent. Dans le premier, l'idée dominante est celle-ci : Bonaparte se joint aux plus humbles employés de l'établissement sanitaire; il agit comme homme; il s'oublie pour le salut des autres. C'est, au contraire, le chef qui brille dans la seconde disposition; il cherche à relever le moral de ses soldats, en rehaussant son action de tout l'apparat de son rang suprême. D'un côté, l'imitation de la nature est simple et naïve : de l'autre, le grandiose de la vérité se soutient par les moyens prestigieux de l'art. Nous allons mettre en parallèle ces deux manières d'envisager la même question, et nous en suivrons le développement jusqu'à sa solution complète.

Gros avait d'abord jeté ses notes sur une toile de 91 centimètres sur 73 (fig. 25). Au premier plan, et partant de la droite à la gauche du spectateur, une ligne courbe sert de plan divisionnaire à des figures disposées dans l'ordre suivant. Un malade, couché sur la paille, rassemble le reste de ses forces et se soulève au son d'une voix connue, apportant l'espérance avec elle. Près de lui, la face contre le sol, s'étend un soldat demi-nu : le désespoir l'agite; il s'arrache les cheveux avec ses deux mains croisées sur son front.

De l'autre côté de la ligne verticale et médiane du tableau, un cadavre gît à terre : sa poitrine est tournée vers le ciel : sa jambe gauche est allongée; la droite présente un raccourci savamment tracé.

En se dirigeant toujours de même, on aperçoit un malheureux, la tête renversée sur l'épaule; il presse d'une main son sein gonflé par la douleur, et, de l'autre, il appelle l'attention et l'éloge sur la scène qui se passe dans le fond. Ensuite, et tournant le dos au spectateur, un pestiféré place sa main gauche sous son aisselle souffrante, et demande un prompt secours, en tendant son bras droit avec instance. A la gauche de ce dernier, il en est un, dont on ne distingue que l'expression d'effroi relative au danger couru par le général en chef.

Si l'on continue le cercle, en parcourant le mur droit de la salle, on sent l'admiration mêlée à l'attendrissement, dans la pose de celui que le mal a immobilisé. L'étonnement se peint sur le teint hâve et flétri du suivant, derrière lequel est une figure vue de dos, appuyant sa tête sur son bras et ce bras sur la muraille : le peintre a su caractériser ainsi le découragement par excès de faiblesse. Enfin, à l'angle le plus reculé, deux yeux étincellent entre le bonnet à poil qui les surmonte et le manteau cachant les autres traits d'un personnage silencieux et accroupi.

Si, maintenant, nous portons nos regards à l'opposite, nous voyons, sur cette paroi, les objets suivants, en partant du point le plus rapproché de nous. Sur le seuil d'une porte ouverte est un officier atteint d'ophthalmie; ses yeux sont couverts d'un bandeau noir : son oreille vient de l'assurer de la présence de son général, et il veut aller à lui par un mouvement d'enthousiasme ; mais il est retenu



Page 86.

par le bras vigoureux d'un gardien musulman, défendant, en outre, par un geste expressif, à tout autre individu, d'entrer dans des lieux infestés. Le militaire occupant un grade supérieur est la personnification de l'effet produit sur l'armée française par cette visite, excitant l'espoir, et répandant la consolation sur des esprits démoralisés.

A côté des marches et faisant contraste avec celui qui commence notre description, est un grenadier enveloppé dans un large manteau lui servant, tout à la fois, de lit et de couverture. Derrière, un dragon est debout : son corps est demi-fléchi pour seconder les contractions de l'estomac ; il prend un point d'appui contre le mur. Plus loin, deux malades tendent une bouche avide à la liqueur que leur verse un jeune médecin. Ces épisodes rappellent trois périodes de la peste : le froid, les vomissements et la soif ardente ; ils lient la chaîne des groupes à celui dont fait partie Bonaparte. Il s'est introduit dans la salle par une issue pratiquée au fond, et laissant apparaître le ciel bleu de l'Égypte, à travers les arceaux d'une galerie. Il porte, conjointement avec l'un des infirmiers turcs, le corps d'un pestiféré. Les deux mains du général en chef se réunissent sous l'aisselle du moribond, dont les traits hideux et défigurés sont ingénieusement cachés par l'abandon de la tête, vue postérieurement comme le tronc. Un panache tricolore désigne le personnage principal ; son visage, peint avec soin, est très-ressemblant : il est douloureusement affecté, mais plein de confiance dans la fortune, malgré l'opposition d'un Arabe essayant de le détourner d'une action pouvant avoir les conséquences les plus funestes. Même insistance de la part du chirurgien-major Desgenettes, placé à la droite de Bonaparte et servant de transition avec le soldat accroupi, décrit plus haut.

Le côté droit et le devant de la toile sont dans l'ombre. La lumière tombe sur la masse prédominante, et se répand sur les localités circonvoisines. Le faire de cette chaleureuse ébauche témoigne de la passion avec laquelle Gros consignait rapidement chaque donnée intéressante de son thème. C'est un frottis rehaussé de touches vigoureuses et pleines de sentiment.

Ce même rudiment, élaboré par l'étude, offre de notables chan-

gements. Ce n'est plus dans l'étroit espace d'une chambrée que le drame se déroule. La magnificence de l'Orient se déploie sous l'architecture élégante et riche de vastes galeries, entourant une cour dessinant un. parallélogramme rectangle. L'air circule et répand sa chaleur sur les objets qu'il environne et dégrade en raison de leur éloignement. Le fond avec son ciel bleu, sa perspective moresque et son coin de mer, est transparent et lumineux entre les arcades ombrées séparant la portion antérieure, de l'enceinte commune. Une ligne, semblable, dans sa courbure, à celle de la première pensée, coordonne le premier plan de cette nouvelle esquisse. Deux groupes y remplacent, avec pompe, celui de la première conception : nous allons procéder à cette exploration nouvelle, comme pour la précédente, en allant de la droite à la gauche de l'examinateur.

A l'angle de la toile, un malade succombe sur les genoux d'un chirurgien, que la vie abandonne lui-même, dans l'exercice de ses courageuses fonctions. Cette victime de son dévouement est assise sur ses talons; ses yeux vont se fermer; sa tête s'incline sur son corps, à peine soutenu par le bras gauche, et s'affaissant sous le poids du mal. Sa main droite n'a pas quitté l'épaule de celui qu'elle soignait et qui, maintenant inanimé, presse de sa lourde poitrine les extrémités inférieures repliées de l'homme généreux qu'il entraîne avec lui dans la tombe.

Deux figures de la première idée reparaissent ici dans un sens inverse : celle qui s'arrache les cheveux, et l'autre se ranimant en entendant Bonaparte. Celle-ci était le point de départ de nos observations de la composition primitive. Ces quatre personnes, dont les deux intermédiaires se rapprochent par les pieds allongés, ont été jetées ainsi par l'auteur, pour permettre d'apercevoir, dans toute leur stature, le général en chef et sa suite ; mais elles sont si bien dans le sujet, que l'artifice disparaît sous la vive impression produite.

Un repos coupe, ici, l'uniformité de direction linéaire. Un homme, concentré dans un sentiment profond de terreur, vient ensuite : ses joues caves s'appliquent sur ses deux poings fermés, et maintenus, dans l'immobilité de la stupeur, par la roideur des

deux bras accoudés sur chacun des genoux ; l'un d'eux se dérange un peu de la symétrie de la position générale, par l'effet de la contraction du gros orteil gauche, agissant convulsivement sur celui du pied droit. Une draperie recouvre la tête, les reins et une portion du bras et de la jambe gauche de cette admirable création : elle rappelle entièrement le style fier et terrible du grand Michel-Ange.

On voit tomber ensuite un officier, et, devant lui, un malade agenouillé : il se renferme dans sa couverture ; son bras droit seul est dehors, et sa contraction indique la lutte affreuse de l'humanité se débattant contre une destruction prochaine. Au-dessus de sa tête, dont on n'aperçoit que les yeux effarés, on distingue deux convalescents ; ils font d'impuissants efforts pour atteindre la nourriture distribuée par deux Arabes, largement ajustés avec leurs burnous. L'un porte la corbeille de pains ; il regarde le geste de Bonaparte, que son compagnon fait remarquer à ceux auxquels il va remettre une ration. Derrière ces Arabes, deux nègres emportent, sur un brancard, un corps dont la jambe seule est visible ; elle a encore le mouvement inerte du pendule, mais elle ne vit plus. Ces quatre figures composent le moins fort des groupes du second plan : elles s'harmonisent avec le dernier tiers de la courbe, comprenant tout ce qui est en avant de la scène.

En restant toujours dans notre mode d'examen, nous retrouvons, au côté gauche du tableau, l'officier privé de la vue par une affection organique. Il s'appuie sur une colonne et se projette en avant. Ici, son infirmité seule le retient ; sa main gauche joint à l'expression d'entendre ainsi que l'oreille, l'intention de favoriser sa progression incertaine en tâtonnant. Un large manteau le drape et remplit l'intervalle compris entre le chirurgien français expirant, et un médecin indigène perçant le bubon pestilentiel d'un soldat, ayant peine à se tenir sur ses genoux. Ce malade est dans le paroxysme de l'épidémie : il est nu ; il se laisserait aller par terre, sans le secours d'un jeune Arabe, aidant l'opérateur attentif et s'agenouillant lui-même, pour agir plus sûrement. Le beau profil de ce vieillard respire, sinon la certitude de guérir son client, du moins la sécurité d'une longue expérience. Il y a de l'espoir aussi

dans le regard du pestiféré : il s'applique à suivre les mouvements de son général; cependant une sanie épaisse coule de ses lèvres livides; sa poitrine ne peut battre, sous une atmosphère chargée de miasmes mortels; mais le peintre en retirant les symptômes de la vie de ce corps épuisé, les a reportés sous la vitre oculaire ternie par la souffrance, et à travers laquelle on voit poindre une animation renaissante et capable de résister : il n'y a pas de doute, le moral se fortifie, si la partie matérielle est abattue.

Cette idée mère sert de base à la transformation de la première intention du maître, et devient plus explicite encore dans les traits du matelot debout. Les manches de sa chemise sont abaissées; elles laissent voir le haut du torse et les extrémités supérieures à découvert. Sa main gauche retient les vêtements descendus vers la ceinture; le bras droit s'élève et développe le dessous, où paraît le signe caractéristique de la peste.

C'est avec une inexprimable entente du cœur humain que Gros a fait passer et se succéder, sur ce visage vivant, les émotions multiples d'un soldat obscur, sentant le doigt ami de son commandant toucher, sans hésitation, le point infecté; ce profil réunit les sentiments de l'honneur reçu, de la confiance inspirée, de l'espoir allégeant la douleur, de la reconnaissance et du dévouement acquis à l'ange consolateur. Cet ensemble est admirablement formulé par le pinceau; notre plume impuissante peut seulement l'indiquer.

On comprend ces sensations diverses; on n'ignore pas combien l'objet des répulsions de tous est sensible aux marques d'un haut intérêt.

Ce soldat, qui se jette entre le malade et Bonaparte, témoigne tant de crainte pour son guide au jour de la victoire! il y a tant d'admiration dans le jeune homme appuyé familièrement sur l'épaule du matelot! Le plus capable d'apprécier le danger d'un attouchement imprudent, Desgenettes, montre une si vive appréhension du résultat probable d'une telle démarche! Quelle preuve plus éclatante d'un courage magnanime? Des aides de camp, si braves au combat, se bouchent les narines avec anxiété. Le héros de Jaffa est sans peur dans ce domaine de la mort : c'est un autre champ de bataille qu'il affronte pour sauver et non détruire; sa

personne paraît hors d'atteinte; tout est excentrique dans son geste noble et assuré. C'est l'apôtre de la bienfaisance disant avec foi : Sois guéri. La richesse du costume et l'éclat du rang ajoutent à l'effet produit par cette physionomie imposante; la ressemblance parfaite de cette belle tête frappe autant par la vérité de la forme que par la justesse de l'expression; elle atteste la puissance de la volonté sur les facultés instinctives, et la conviction généreuse d'un devoir accompli.

On pourrait citer peu d'ouvrages aussi complets sous le rapport de l'unité de pensée et d'exécution. Chaque fragment de ce tout est une phrase claire et significative d'une page écrite avec âme et une verve entraînante; l'auteur marche partout à son but, la glorification de l'acte courageux du général en chef de l'armée d'Égypte, en employant avec sagacité les éléments homogènes les plus propres à en faire ressortir la grandeur : d'une part, les effets terribles de l'épidémie; de l'autre, le calme de Bonaparte et les diverses impressions qu'il fait naître autour de lui.

Là se réunissent aussi les tons les plus lumineux et les plus riches.

Le voile transparent, d'un savant clair-obscur, nous laisse distinguer, autant que nous pouvons en supporter la vue, ces tortures de l'espèce humaine, aux prises avec les principes d'une destruction douloureuse, prématurée et sans gloire.

L'apparat de cette composition émeut et commande l'admiration : Gros paraît avoir confondu sur sa palette les trésors de couleurs de Paul Véronèse et du Titien, pour peindre la peste de Jaffa, et avoir emprunté le fier crayon de Michel-Ange, pour en dessiner les contours. Ce tableau fit un effet prodigieux au Salon; il fut pour l'auteur l'occasion d'un de ces triomphes qui suffisent pour immortaliser un homme. Les artistes les plus éminents de l'école française ne purent qu'applaudir; l'envie se tut, et les sentiments de rivalité se changèrent en une émulation profitable pour l'art.

A la suite de la cérémonie où l'on couronna *la Peste de Jaffa*, un banquet fut offert à Gros, le 2 vendémiaire an XIII. Un enthousiasme général anima les convives. L'un de ceux qui suivaient Gros de plus près, Girodet, son ami, se fit l'interprète de l'assemblée entière; il lut les vers suivants, que nous consignons

ici comme un écho du retentissement des éloges donnés à Gros :

Quel chef-d'œuvre nouveau, dans le palais des arts,
De la foule étonnée attire les regards ?
Jeunes émules, vous que l'amour de la gloire
Guide au sentier glissant du temple de mémoire,
Venez, accourez tous, un magique pinceau
D'un noble dévouement nous offre le tableau.
Sous un ciel embrasé, sous ces brûlants portiques,
Voyez-vous ces guerriers hâves, mélancoliques,
En proie à la douleur ? Ils conjurent la Mort
De hâter, d'achever leur déplorable sort :
Dans leurs regards éteints, un feu sombre étincelle ;
Un sang impur rougit leur mourante prunelle.
L'un, jusque dans ses os, par le mal dévoré,
Se roule dans la poudre ; il y reste enterré ;
L'autre, sous son manteau, poussant des cris funèbres,
En maudissant le jour, s'entoure de ténèbres.
Leurs traits défigurés, affreux, hideux à voir,
Expriment la douleur, la mort, le désespoir.
La mort moissonne tout ; le même fléau frappe
L'officier, le soldat ; et le fils d'Esculape,
Laissant glisser le fer de sa débile main,
Sur celui qu'il secourt, tombe, expire soudain.
Mais un héros parait : aussitôt sa présence
A ces cœurs abattus a rendu l'espérance ;
Il soutient leur courage, il calme leurs douleurs ;
Leurs yeux reconnaissants vont se mouiller de pleurs.
C'est peu : lui-même encor, d'une main intrépide,
Au péril de ses jours, touche leur mal fétide ;
Desgenettes en vain l'avertit du danger,
Qu'on le vit, si souvent, lui-même partager.
Cependant le bruit court, dans ce lieu de misère,
Qu'on a vu s'y montrer un ange tutélaire ;
Aussitôt tout s'émeut, tous accourent le voir ;
Et dans leurs yeux mourants, brille un rayon d'espoir.
Frappé de cécité, dans sa marche hâtive,
L'un d'eux prête à son chef une oreille attentive ;
Sans guide, sans bâton, empressé d'accourir,
Si le héros lui parle, il est sûr de guérir.
Telle est de ce tableau la sublime pensée :
Quelle âme, à son aspect, de tristesse oppressée,

Pourrait ne pas gémir sur ces longues douleurs,
Qui des guerriers français éprouvèrent les cœurs ?
Mais comment de cet œuvre, enfant d'un beau génie,
Décrire éloquemment et l'ordre et l'harmonie?
La force du dessin, la brillante couleur
Y décèlent partout un talent créateur.
O Gros ! où trouvas-tu cette teinte éclatante
Qu'offre à l'œil ébloui ta palette brûlante?
Émule heureux de Paul, rival de Titien,
Leur immense talent est devenu le tien.
Poursuis ta destinée, espoir de notre école !
Tu peignis dignement le fier vainqueur d'Arcole ;
Dans les champs Syriens, prends un nouvel essor ;
Ta muse y cueillera la palme du Thabor.
Et toi, sage Vien, toi David, maître illustre,
Jouissez de vos soins : dans son sixième lustre,
Votre élève, déjà de toutes parts cité,
Auprès de vous vivra dans la postérité.

Offert à Gros par son camarade et ami A. L. Girodet, D. R.

ENVOI :

Sensible Gros, en qui, dans ce jour si prospère,
Nous voyons un émule, un camarade, un frère,
Accepte ce tribut, avec plaisir payé,
De notre enthousiasme et de notre amitié.

Une approbation unanime accueillit cette pièce, où l'on doit voir l'appréciation et non la forme. Gros fut solennellement reconduit à son domicile, pour compléter cette ovation..

Guérin, absent alors de Paris, voulut payer également à son émule un tribut de félicitations. Il lui adressa de Rome une lettre, dont les termes élégants et consciencieux doivent trouver ici leur place :

« Rome, le 18 vendémiaire an XIII.

« Nous venons d'apprendre vos succès, mon cher Gros, et je m'empresse de vous en féliciter. Personne n'a toujours eu une

plus haute idée de vos talents que moi, et personne aussi ne jouit davantage de la justice qu'on leur rend. Ce succès n'a que confirmé les espérances que j'avais conçues, en voyant votre esquisse, de la réussite du tableau qui réunit, nous écrit-on, les plus intéressantes parties de la peinture : l'expression, l'énergie, la couleur et l'effet. A toutes ces parties portées à un très-haut degré de perfection, vous avez joint un dessin mâle, celui qui convenait au sujet. On ne pouvait réunir plus de moyens pour enlever le suffrage général. Vous l'avez obtenu, mon cher ami; une palme vous l'assure, elle sera d'or, n'en doutez pas, et vous voilà en même temps entre les bras de la gloire et de la fortune. Laissez cette dernière vous caresser quelquefois, mais soyez toujours amant passionné de l'autre, et soignez-la; ne lui laissez pas même la volonté de vous être infidèle.

« Nous avons été tous enchantés, parce que nous vous aimons tous, de ce succès qui vous assure dans le monde la réputation que vous aviez déjà parmi les artistes, qui vous avaient placé au premier rang. Cependant nous éprouvons un vif regret de ne pas jouir de la vue de cette superbe production, et de ne pouvoir partager l'admiration qu'elle a fait naître. Mais si notre suffrage ne peut, en ce moment, joindre une feuille à la couronne que vous ont méritée vos succès, recevez au moins les témoignages de la vive satisfaction que nous avons éprouvée à les apprendre, et distinguez-moi parmi ceux qui aiment et admirent vos talents, comme un de ceux qui vous sont le plus attachés.

« Adieu, tout le monde vous embrasse, ainsi que moi, qui vous suis tout dévoué. « GUÉRIN. »

Dénon, directeur général du musée, fit un rapport spécial à l'empereur, sur la *Peste de Jaffa*. Nous le copions ici, sur la minute que nous avons sous les yeux.

« *A l'Empereur, à son quartier général en Allemagne.*

« SIRE,

« Il y a un tableau au Salon qui captive l'intérêt de tout le monde. Comme il représente une action de votre vie et un genre

de courage qui, parmi les héros, vous caractérisera dans l'histoire, je crois de mon devoir de vous en rendre compte. C'est le tableau de Gros représentant Votre Majesté visitant et touchant les malades à l'hôpital militaire de Jaffa. Ce tableau est vraiment un chef-d'œuvre; il est tellement au-dessus de tout ce qu'avait fait Gros, que, par cette seule production, il sera compté au nombre des plus habiles artistes de l'école française.

« Vous y êtes représenté noblement, avec la sécurité d'une âme élevée qui fait une chose par le sentiment de son utilité. Votre costume est admirable, votre ressemblance très-animée et très-historique. Tout ce qui vous environne est si ému de confiance et d'espoir, que ces sentiments éloignent déjà l'horreur que peut inspirer une scène où est représenté tout ce que la nature a de plus affreux.

« Relativement à l'art et à l'ordonnance du tableau, on ne peut donner assez de louages à l'artiste. Il y a pompe au milieu de la misère, vérité des costumes, toute l'ardeur de la transparence de l'air du climat, et une magie dans le clair-obscur qui met Gros à côté des Tintoret et des Paul Véronèse; enfin ce jeune artiste a montré, par cet ouvrage, une telle maturité dans son talent, que, dès ce moment, je pourrais laisser son tableau avec toutes les productions de l'école vénitienne, qu'il y figurerait avec avantage.

« Le Salon est nombreux, varié, intéressant, et occupera pendant deux mois la curieuse oisiveté des Parisiens. Je donne tous mes soins à ce qu'il ait une décoration et une dignité qu'il n'avait jamais eues.

« Je suis, Sire, avec le plus profond respect, de Votre Majesté, le plus fidèle serviteur. »

Ces citations rendent complétement les impressions de l'époque. Le temps ne les a pas affaiblies. La *Peste de Jaffa* n'a fait que grandir dans l'estime des amis des arts : les artistes la considèrent comme la plus haute expression du talent du maître. Ce tableau a décoré la galerie de Versailles. Il est maintenant au musée du

Louvre, où les élèves de notre école peuvent consulter chaque jour cet admirable spécimen, et profiter de l'étude des rares qualités qui le distinguent.

Notre fécond graveur Laugier a reproduit la *Peste de Jaffa* sur une grande planche. Si l'on ne retrouve pas toujours, dans cet important travail, la finesse et la transparence de la couleur du peintre, on reconnaît, en plus d'un endroit, que le traducteur a su comprendre le maître et faire passer sur le cuivre les beautés principales de la toile.

Gros fit aussi dans cette année (1804) un portrait en pied de la famille de Lucien Bonaparte. Nous n'avons aucun document sur cette production; elle fut exécutée dans l'atelier que Gros occupait alors sur l'emplacement du couvent des Capucines. C'est une occasion de citer une anecdote racontée par Gros.

La mère des Bonaparte était venue voir cette toile; la conversation s'engagea sur la bataille de Marengo et ses conséquences funestes pour Desaix et d'autres généraux amis du premier consul : « Mon fils, dit-elle avec son accent italien, ce n'est pas un cœur qu'il a, c'est un boulet. »

Il faut classer vers ce temps-là les deux compositions suivantes :

Fig. 26. Il fait nuit. Othello est dans la chambre de Desdemona. Il a déposé sur le parquet la lampe dont il s'est servi pour diriger ses pas inquiets; il s'est assis sur la couche de la jeune femme sans la réveiller de son sommeil; la main droite du More interroge les palpitations du sein découvert de Desdemona; l'autre main du jaloux pèse sur sa propre poitrine, afin de comparer les deux résultats et d'en apprécier les conséquences.

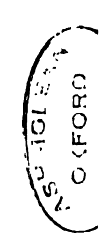
Cette esquisse à la plume est d'un aspect saisissant; Gros eût tiré, de cette disposition simple et grandiose, un effet éminemment dramatique, en l'éclairant de la lueur mystérieuse se projetant de bas en haut.

L'épisode d'Ugolin, dans le vingt-troisième chant de *l'Enfer* du



Fig. 26.

Fig. 27.



Dante, est le sujet de la seconde esquisse (fig. 27); Gros a pris pour texte cette strophe du poëte italien :

> Già cieco a brancolar sopra ciascuno,
> E due di li chiamai poi che fur morti :
> Poscia più che 'l dolor potè 'l digiuno.

Le vieillard a perdu l'usage de la vue par l'épuisement de ses forces; il se traîne péniblement,en cherchant, avec les mains étendues, à se rendre compte de l'état de ses enfants, morts depuis deux jours et qu'il n'a pas cessé d'appeler.

Le peintre a groupé seulement trois fils auprès du père. L'auteur de la poésie en montre un de plus.

LA BATAILLE D'ABOUKIR

La fortune des lieutenants de Napoléon s'était considérablement accrue avec leur avancement honorifique. Murat, devenu grand-duc de Berg, prenait exemple sur le souverain français. La magnificence du nouveau dignitaire reflétait celle de la cour impériale. Il voulut faire peindre l'un de ses mémorables faits d'armes, la bataille d'Aboukir. Il pria l'auteur de l'esquisse de Nazareth de se charger de ce soin.

Voici le rapport officiel, que Gros a suivi :

« Au quartier général d'Alexandrie, le 9 thermidor an VII de la République.

« Bonaparte, général en chef, au directoire exécutif.

BATAILLE D'ABOUKIR.

« Je vous ai annoncé, par ma dépêche du 21 floréal, que la saison des débarquements me déterminait à quitter la Syrie.

« Le 23 messidor, cent voiles, dont plusieurs de guerre, se présentent devant Alexandrie, et mouillent à Aboukir. Le 27, l'ennemi débarque, prend d'assaut, et avec une intrépidité singulière, la redoute palissadée d'Aboukir. Le fort capitule, l'ennemi débarque son artillerie de campagne, et, renforcé par cinquante voiles, il prend position, sa droite appuyée à la mer, sa gauche au lac Ma'Adyéh, sur de hautes collines de sable.

« Je pars de mon camp des Pyramides le 27, j'arrive le 1er ther-

midor à Rahmânyéh, je choisis Birket pour le centre de mes opérations, et, le 7 thermidor, à sept heures du matin, je me trouve en présence de l'ennemi.

« Le général Lannes marche le long du lac, et se range en bataille vis-à-vis la gauche de l'ennemi, dans le temps que le général Murat, qui commande l'avant-garde, fait attaquer la droite par le général Destaing : il est soutenu par le général Lanusse.

« Une belle plaine de quatre cents toises sépare les ailes de l'armée ennemie ; notre cavalerie y pénètre, et, avec la rapidité de la pensée, se trouve sur les derrières de la gauche et de la droite de l'ennemi, qui, sabré, culbuté, se noie dans la mer ; pas un n'échappe. Si c'eût été une armée européenne, nous eussions fait trois mille prisonniers : ici ce furent trois mille hommes morts.

« La seconde ligne de l'ennemi, située à cinq ou six cents toises, occupe une position formidable. L'isthme est là extrêmement étroit ; il était retranché avec le plus grand soin, flanqué par trente chaloupes canonnières : en avant de cette position, l'ennemi occupait le village d'Aboukir, qu'il avait crénelé et barricadé. Le général Murat force le village ; le général Lannes, avec la vingt-deuxième et une partie de la soixante-neuvième, se porte sur la gauche de l'ennemi ; le général Fugières, en colonnes serrées, attaque la droite. La défense et l'attaque sont également vives. Mais l'intrépide cavalerie du général Murat a résolu d'avoir le principal honneur de cette journée ; elle charge l'ennemi sur sa gauche, se porte sur les derrières de la droite, la surprend à un mauvais passage, et en fait une horrible boucherie. Le citoyen Bernard, chef de bataillon de la soixante-neuvième, et le citoyen Baylle, capitaine de grenadiers de cette demi-brigade, entrent les premiers dans la redoute, et par là se couvrent de gloire.

« Toute la seconde ligne de l'ennemi, comme la première, reste sur le champ de bataille ou se noie.

« Il reste à l'ennemi trois mille hommes de réserve qu'il a placés dans le fort d'Aboukir, situé à quatre cents toises derrière la seconde ligne ; le général Lanusse l'investit ; on le bombarde avec six mortiers.

« Le rivage, où, l'année dernière, les courants ont porté les ca-

davres anglais et français, est aujourd'hui couvert de ceux de nos ennemis; on en a compté plusieurs milliers : pas un seul homme de cette armée ne s'est échappé.

« Kûcéï Mussthafa, pacha de Roumélie, général en chef de l'armée, et cousin germain de l'ambassadeur turc à Paris, est prisonnier avec tous ses officiers : je vous envoie ses trois queues.

« Nous avons eu cent hommes tués et cinq cents blessés. Parmi les premiers, l'adjudant général Leturcq, le chef de brigade Duvivier, le chef de brigade Crétin, et mon aide de camp Guibert. Les deux premiers étaient deux excellents officiers de cavalerie, d'une bravoure à toute épreuve, que le sort de la guerre avait longtemps respectés; le troisième était l'officier du génie que j'ai connu qui possédait le mieux cette science difficile et dans laquelle les moindres bévues ont tant d'influence sur le résultat des campagnes et la destinée des États. J'avais beaucoup d'amitié pour le quatrième.

« Les généraux Murat et Fugières, et le chef de brigade Moranger ont été blessés. Le général Fugières a eu le bras gauche emporté d'un coup de canon; il crut mourir. *Général*, me dit-il, *vous envierez un jour mon sort, je meurs sur le champ d'honneur.* Mais le calme et le sang-froid, premières qualités d'un véritable soldat, l'ont mis hors de danger; et, quoiqu'il ait été amputé à l'épaule, il sera rétabli avant quinze jours.

« Le gain de cette bataille est dû principalement au général Murat. Je vous demande pour ce général le grade de général de division; sa brigade de cavalerie a fait l'impossible.

« Le chef de brigade Bessières, à la tête des guides, a soutenu la réputation de son corps; l'adjudant général de cavalerie Roize a manœuvré avec le plus grand sang-froid : le général Junot a eu son habit criblé de balles.

« Je vous enverrai dans quelques jours de plus grands détails, avec l'état des officiers qui se sont distingués.

« J'ai fait présent au général Berthier, de la part du directoire exécutif, d'un poignard d'un beau travail, comme marque de satisfaction des services qu'il n'a cessé de rendre pendant toute la campagne.

« *Signé*, BONAPARTE. »

Cette relation historique offrait une grande latitude à l'imagination de Gros. Il en indique les dispositions dans un cadre de quatre pieds deux pouces de largeur sur deux pieds dix-huit pouces de hauteur : il prend l'autre partie de la toile où devait être reporté le combat colossal de Nazareth, et se livre sans relâche et avec amour à cet immense travail. Peu de temps après, Gros avait terminé sa tâche. Il avait fait une esquisse peinte, et l'exécution en grand était achevée. Alors il se fit une irruption publique dans son atelier, construit dans la salle de l'ancienne Comédie-Française. La foule était avide de jouir de cette nouvelle production du peintre de *Jaffa* : nous allons la décrire.

Le succès de la bataille est certain. Les Turcs sont refoulés dans la mer; l'épouvante est dans leurs rangs; ils sont placés entre la cavalerie française qui les poursuit, et le feu de leurs propres navires tirant sur les fuyards, pour les forcer à retourner au combat. C'est une lutte acharnée qui s'achève; c'est une mêlée terrible, où la mort seule offre, en quelques endroits, l'image du repos.

L'ennemi se soumet. Murat victorieux s'arrête. Son expression est celle de la bravoure qui se modère avec la conviction d'un triomphe assuré; sa face, encore animée, est radieuse : une palme de plus est acquise à l'armée nationale. Il ne s'occupe même pas des efforts d'un Arabe s'accrochant à la peau de tigre qui sert de housse au héros d'Aboukir. Il retient d'une main ferme l'ardeur incessante de son cheval hennissant à l'odeur de la poudre. De sa droite, il porte en arrière sa vaillante épée. Ce geste ajoute au développement de la stature du chef, en dégageant sa large poitrine. Cette attitude rappelle heureusement aussi cette intrépidité si connue, allant sans réserve au-devant du péril. Les ondulations du panache tricolore, marque distinctive du commandement, s'harmonisent avec cet ensemble, et contribuent à diriger les regards des spectateurs sur le principal personnage.

C'est ici surtout que l'on peut apprécier l'aptitude de Gros à identifier le cavalier avec le fier animal qui partage ses fatigues et seconde son courage.

La fable du Centaure se réalise dans cette combinaison des mouvements simultanés de deux êtres différents par leur nature, mais

obéissant néanmoins à la même loi, par une impulsion commune. L'artiste s'est montré véritablement poëte dans l'intelligente répartition des qualités dont il devait formuler les deux parties de ce tout équestre. L'homme se distingue en manifestant la puissance de sa raison : il sait se posséder et réprimer sagement un entraînement inutile. L'instinct du cheval, au contraire, le livre à l'emportement de la passion : voyez ces naseaux frémir d'impatience, cette bouche écumer sous le frein qui la gêne, cette jambe nerveuse profitant de toute son extension pour aller se poser fièrement sur le col abaissé d'un antagoniste. Ne sont-ce pas là réellement les traits secondaires dont un véridique pinceau devait retracer les aspects divers ?

A côté de cette vivante image du général-soldat, et pour en rehausser la vigueur, Gros a mis en regard un touchant et ingénieux épisode. Il fallait expliquer clairement l'action en exaltant le vainqueur, tout en faisant ressortir la valeur de l'adversaire abattu. Le brave peut passer pour faible s'il se rend : et la faiblesse est aussi l'état du lâche. Il est difficile d'établir une position respective honorable. Le génie de la sensibilité n'a pas fait défaut au maître, et il se révèle dans l'une de ces conceptions les plus heureuses.

Presque renversé de son cheval, entravé par des cadavres gisant à ses pieds, le pacha de Roumélie ne se soutient plus en selle que par les soins de l'un de ses esclaves. Le vieillard emploie le reste de ses forces à retenir un mameluk abandonnant le champ de bataille. Celui dont l'exemple électrisait la troupe est maintenant incapable d'agir par lui-même. Une large blessure paralyse son bras droit, maintenu par son fils. Ce pieux enfant tend le cimeterre impuissant de son père à Murat, en signe de résignation aux décrets de la fatalité. Le contraste expressif de ces deux Orientaux unis par les liens de la nature est une admirable inspiration.

Celui qui lutte encore pour conserver son autorité, son rang, ses richesses, n'est plus secondé que par une fureur inutile. Sa bouche est pâle de colère : la rougeur de son front atteste la honte d'une défaite. Tous les sentiments généreux de cette âme magnanime ont passé, de ce majestueux visage, dans les doigts libres et

saisissant la chevelure du fuyard. La piété filiale ennoblit les traits de l'adolescent devant qui s'évanouit un brillant avenir. Son regard candide intercède avec dignité pour l'auteur de ses jours, dont la face, altérée par la douleur, fait une vive opposition avec la fraîche carnation de son fils; elle s'embellit des teintes d'une émotion vive et rapide. Les mouvements de ce jeune prince sont souples et gracieux, comme à cet âge où la force n'est pas venue en aide à la volonté.

Tout impressionne dans cette scène, où se résume la pensée entière du tableau. Cette chaleureuse éloquence de la brosse frappe surtout en excitant l'admiration par une entente parfaite de la situation respective des acteurs de ce drame attachant; chaque accessoire de ce groupe se lie essentiellement au sujet. Les insignes du commandement turc s'inclinent vers la terre; celui qui les porte, et qni devait les défendre jusqu'à la mort, a compris son jeune maître : une résistance inopportune compromettrait l'existence du pacha.

La pose des chevaux des généraux en chef des deux camps est combinée avec un rare bonheur; elle est justifiée par les accidents naturels d'une condition particulière. Poussés l'un contre l'autre par une instinctive rivalité, ces animaux participent à la bonne ou à la mauvaise fortune de leurs cavaliers. Le cheval français est plein d'ardeur et de fierté. Le cheval arabe est accablé par la fatigue; il ne peut aller au delà de cette place où trop d'obstacles l'arrêtent, et il courbe son col sous le pied de son glorieux rival.

Le reste de la composition répond à ce thème. A la gauche de la toile et sur le premier plan, un Turc est jeté sur le rivage; il est entraîné dans les flots par son cheval effrayé. La courroie destinée à guider son compagnon d'armes, cause ici la perte de l'homme en enchaînant ses bras dans d'inextricables nœuds. Cette figure colossale est d'un grand effet; l'auteur a voulu sans doute l'étendre à la place perspective qu'elle occupe, pour donner une grande idée de la force caractéristique des indigènes, et de la résistance à surmonter.

Au second plan, est un groupe de trois fuyards. L'un d'eux est saisi par la main convulsive du pacha de Roumélie; le second est

un nègre repoussant avec effroi un Turc renversé, qu'il va frapper d'un coup de poignard, pour s'en débarrasser plus vite et fuir; le barbare va tomber, à son tour, sous le fer d'un de ses coreligionnaires abattu devant lui.

A la droite du tableau, l'on voit, près de l'un de ses camarades, couché sur le sol, un Ottoman renversé sur l'affût de l'une des pièces d'artillerie données au Grand Seigneur par l'Angleterre. Le colonel Beaumont, aide de camp de Murat, dispute à cet opiniâtre canonnier un tronçon de sabre, avec lequel ce dangereux ennemi vient de trancher la tête de l'adjudant général Leturcq, tué à la première attaque de la redoute.

Derrière eux, un dragon enfonce sa lame dans la gorge d'un musulman : sa tête pâle et pesante retombe inanimée.

Au-dessus de ces combattants à chances inégales, un noir est percé par un Français, dont un Arabe déchire la face avec ses ongles. Près de là, l'infortuné Duvivier succombe sous les yeux du quatorzième de dragons; il en était le digne colonel. Cette troupe forme une muraille vivante opposée à la réaction de ceux qui se battent encore.

A côté de son chef, frappé mortellement au front, d'un coup de feu, est un jeune homme excité par le désir de la vengeance ; il retire son épée sanglante des mains d'un nègre désarmé, mais cherchant à profiter de son agilité musculaire pour empêcher son antagoniste d'agir.

La vue d'un uniforme déchiré par un boulet rappelle le souvenir de Guibert, aide de camp de Bonaparte, et mort au champ d'honneur.

Dans le fond, on aperçoit les tentes du pacha, la redoute prise et la flotte ottomane faisant manœuvrer toutes ses batteries contre ceux-là mêmes qu'elle devait protéger. On distingue aussi l'escadron envoyé pour couper la retraite, et le fort situé sur la pointe de la presqu'île.

Le commodore Sidney-Smith regagne ses vaisseaux; il est monté sur un canot, filant à la pointe de la presqu'île. Les lignes françaises se déploient en face, et dans l'ordre qu'elles occupaient sur le terrain.

L'ensemble mouvant de cette peinture étonne et entraîne. Ce n'est plus le style d'alors, timide et froid à force de se restreindre à l'imitation des contours de la statuaire antique ; c'est un pinceau fougueux et hardi, s'affranchissant des règles de l'école, pour suivre généreusement les indications de la nature, sans la dépasser ni l'amoindrir. On ne retrouve plus dans *Aboukir* cette profusion de demi-teintes grisâtres, accusant une science quand l'art seul doit être employé par le génie. Des tons chauds et riches, un dessin nerveux et varié selon les diverses natures des peuples mis en scène, sont les moyens de transmission d'une pensée élevée, et se répandant avec une énergie habilement soutenue sur une aussi vaste superficie.

Rubens et Paul Véronèse n'ont point chargé leur palette d'un coloris plus brillant et plus vigoureux. La savante école d'Italie se serait enorgueillie de ces formes palpitantes de vie, et tracées d'une main ferme et consciencieuse. Cependant Gros n'a rien emprunté dans cette occasion à ces grands maîtres. *Aboukir* est une création pure d'éléments hétérogènes. Aucune réminiscence n'est venue attiédir la soudaineté de l'inspiration : aucune influence de manière n'a fait hésiter le pinceau.

La Bataille d'Aboukir n'est pas une improvisation, comme on pourrait le croire, en ne considérant que la facilité d'un travail rapide et conduit dans toutes ses phases avec le même esprit et le même enthousiasme. Gros ne doit pas au hasard les masses épisodiques de sa composition. Il a procédé comme pour Nazareth : c'est sur le plan des lieux, mis en perspective, et du point de vue déterminé par l'aspect le plus favorable à son but, que l'artiste a établi ses lignes. Il a puisé ses poétiques conceptions dans l'exposé simple des faits matériels. Avant d'aborder l'exécution sur la toile, tout préexistait dans une pensée féconde ; et, quand chaque élément y eut sa place assignée, *Aboukir* jaillit complet de la main du peintre. Six mois à peine lui furent nécessaires pour transcrire ce noble chant de guerre, où tout ce qui tient à la vérité des incidents et des costumes est strictement observé.

Il manque néanmoins à ce récit un complément relatif au rôle joué par Bonaparte dans cette mémorable journée. Il commandait

en personne ; mais la valeur de son lieutenant décida la victoire. Il fallait représenter spécialement cette part glorieuse de Murat. Gros n'avait pas oublié le général en chef ; il l'avait placé sur un tertre, éloigné de l'officier dont la figure devait dominer dans l'action particulière de l'avant-garde. Il ne parut pas convenable au supérieur de laisser intervertir, même en peinture, les règles de la hiérarchie militaire. Gros donna satisfaction à son ancien protecteur, et fit disparaître ce qui pouvait blesser une haute susceptibilité.

De semblables considérations ont trop souvent influé sur les productions de l'art. Le véridique historien souffrit beaucoup de cette prétention. Il n'aurait jamais pu se résoudre à commettre un officieux mensonge ; il crut pouvoir se permettre une omission, afin de concilier d'impérieuses exigences.

Excepté cette lacune, il n'y a rien à reprocher à Gros sous le rapport de l'exactitude. Il a suivi mot à mot le bulletin officiel des opérations stratégiques.

Si l'on examine maintenant l'œuvre du maître, comme talent d'exécution, on ne sera pas moins frappé des soins pris par l'auteur, afin d'atteindre à cette clarté d'expression qui rend facile l'interprétation de la pensée, en la présentant sous une forme simple et vraie.

On ne dira pas en voyant cette facture aisée, large et précise : la peinture est une chose difficile. Non ; son aspect ne fera pas naître le découragement dans l'âme agitée par une étincelle du feu sacré ; une chaleur enivrante l'échauffe, l'inspire et lui montre un noble exemple, sans appesantir l'esprit sur de nombreux obstacles à vaincre, avant de s'élever à cette hauteur. Devant la *Bataille d'Aboukir*, le spectateur n'est pas distrait par une foule de détails obséquieux. Il se laisse entraîner par cet ensemble imposant, qui le fascine par son grandiose, et, après l'avoir mis en situation, lui déroule successivement, dans leur ordre d'importance, chacune des parties de ce tout harmonieux. Isoler le spectateur du monde extérieur et l'identifier sans effort et sans fatigue à ses créations, est le plus sublime secret de l'art. Gros l'a mis en pratique.

On est séduit par le prestige d'une couleur orientale. Ses nuances les plus vives appellent d'abord les regards sur les points les plus intéressants. Des teintes transitoires viennent ensuite reposer momentanément l'attention, pour la diriger vers des portions secondaires, en lui faisant parcourir une gamme chromatique.

Le contraste des attitudes diverses exige de l'œil qui les suit des mouvements analogues à ceux qu'il exécute quand des objets vivants passent devant lui. L'organe de la vue, mis en jeu par le semblant du naturel, s'abandonne à l'illusion, et bientôt ce n'est plus le sentiment d'un officieux artifice qui nous transporte, c'est une émotion qui nous fait croire à la réalité.

Chaque caractère moral est rendu par son accent propre : il n'y a pas de confusion dans les races représentées. Leur type est établi par la construction organique seule de l'individu. Cette observation n'échappa point à l'ambassadeur turc, quand il vint voir cette copie fidèle des hommes de sa nation. « Ils seraient nus, dit-il, je les reconnaîtrais encore. » En effet, la structure anatomique du Français, du Turc, de l'Égyptien, de l'Arabe et de l'Éthiopien, est étudiée comme les particularités de la conformation de la tête de chacune de ces variétés de l'espèce humaine. Leurs passions habituelles les distinguent également entre elles. Tout ce qui se passe dans un cœur d'homme, en un jour de bataille, se reproduit successivement à nos yeux dans *Aboukir.*

Ici, le courage supplée au nombre, et l'adresse à la force. Plus loin, la mort atteint impitoyablement le brave et le lâche. L'ardeur de vaincre, la colère, la honte, la rage, l'indignation, le désespoir, la terreur se peignent tour à tour dans ce conflit de sentiments opposés, dans ce choc des masses, dans ces luttes corps à corps, où tant d'intérêts se confondent et se séparent. Partout on reconnaît le peintre qui a vécu dans les camps, et dont les yeux exercés ont conservé le souvenir des faits les plus saillants de la guerre. Ainsi, l'inspecteur aux revues est venu prêter le secours de son expérience au compositeur. Rien n'est perdu pour le génie ; il sait faire tourner au profit de sa spécialité, même ce qui paraît s'en éloigner davantage. Gros est bien certainement redevable à cette circonstance de la vérité, de la grandeur répandues dans ses

batailles. Il avait dû partager les fatigues et les travaux de la guerre, pour en sentir la poésie et la jeter à flots dans ses immenses compositions.

Aboukir marque une époque sensible de la manière de peindre de Gros. C'est par des teintes larges, fièrement posées par frottis en des endroits, et solidement empâtées dans d'autres, qu'il a procédé selon les exigences de chaque partie à traiter. De là des oppositions riches et variées par ce jeu, toujours intelligent, de transparence et de fermeté. Tout s'y trouve modelé sur place, sans fusion à l'aide du pinceau. Ce sont des plans accusés en raison de la nature et de l'éloignement des objets; non pas systématiquement, mais avec la conscience d'un véritable observateur.

L'appréciation faite par Girodet, d'une œuvre aussi capitale qu'*Aboukir*, doit trouver ici sa place. Nous la donnons entièrement :

« Le beau tableau de M. Gros n'a guère été moins maltraité, par plusieurs censeurs, que le tableau de M. Girodet. M. Gros est homme, et, par conséquent, dans son ouvrage, comme dans tous les ouvrages humains, il doit se trouver des imperfections ; mais, sans nous établir juge entre ses critiques et lui, nous nous bornerons à dire notre opinion, avec quelques détails sur cette belle production, qui honore à la fois et l'artiste, et l'école à laquelle il appartient. Les espérances qu'avait données l'auteur de la *Peste de Jaffa* ont été réalisées par l'auteur du tableau d'*Aboukir*. Cette grande machine peut rivaliser, quant à l'ordonnance générale, avec celle que Lebrun a développée dans les fameuses batailles d'Alexandre, plus louées dans leur temps qu'elles ne l'eussent été de nos jours. Quant au dessin, à l'expression des têtes, à l'intérêt qu'offrent les groupes particuliers, nous osons affirmer que la comparaison que l'on peut faire de Lebrun à M. Gros tourne complétement à l'avantage de ce dernier. Le dessin de Lebrun est généralement mou, rond, lourd ; il n'est point sans grandeur, mais il n'est tout au plus que *l'étui des belles formes*, si l'on peut s'exprimer ainsi. Le dessin de M. Gros est toujours naturel ; et, de plus, il est grand, savant, énergique ; l'expression des têtes de Lebrun, dans ses batailles, est souvent

la même ; souvent aussi il dégénère en grimace : l'expression des têtes de M. Gros est toujours juste, vive et variée. Une seule, dans son *Combat d'Aboukir*, celle du fils du pacha, nous paraîtrait avoir un peu d'affectation, bien facile d'ailleurs à corriger ; mais combien ce léger défaut est amplement racheté par celle de son vieux père, dans laquelle la vérité et la force de l'expression sont portées au plus haut degré ! Ce n'est plus là de la peinture, c'est la nature même, c'est un chef brave et malheureux, enflammé de colère et de honte. Comme lui, le spectateur est prêt à arrêter les lâches fuyards qui l'exposent presque seul aux coups de l'ennemi. Que l'on compare cette tête admirable et véritablement vivante avec celle jadis si vantée de ce satrape fuyant que Lebrun a représenté sur le premier plan de sa bataille d'*Arbelles*, et que l'on juge sans prévention ! Quant aux mouvements des figures et aux groupes particuliers, la différence est aussi sensible et encore à l'avantage de M. Gros. Les batailles de Lebrun sont remplies de figures purement *académiques ;* il a des poses et des attitudes de prédilection : celles de M. Gros sont bien plus conformes à la nature. Il n'y a dans les batailles d'Alexandre aucun groupe à comparer, pour l'intérêt, à celui du pacha de Roumélie et de son fils, dans le *Combat d'Aboukir*. Cet épisode heureux fait surtout honneur au génie de M. Gros, qui, à l'exemple d'Homère et de Raphaël, a su tempérer, par l'image des sentiments qui honorent le plus l'humanité, les tableaux effrayants qu'offrent les scènes terribles de la guerre. L'Alexandre du *Passage du Granique* de Lebrun est louable, sans doute ; mais sa tête, quoique belle, n'a peut-être point assez le calme d'un héros, et d'un héros tel qu'Alexandre. M. Gros nous paraît plus heureux dans la figure du général Murat. Tel que le Turnus de Virgile, il sourit noblement au danger :

Olli subridens sedato pectore Turnus.

« La même différence, pour le dessin des chevaux comme pour celui des hommes, existe dans les tableaux des deux artistes. Les chevaux de M. Gros sont pleins de chaleur et de vie : on les entend hennir. Voudra-t-on actuellement comparer la couleur de ces deux

maîtres? Celle de Lebrun est lourde, terne, monotone, généralement tirant sur la brique; celle de M. Gros est chaude, transparente, variée. Cet artiste semble, pour cette partie de l'art, tenir le milieu entre Rubens et Paul Véronèse, et, lorsqu'il sera mort, on ne le trouvera peut-être inférieur à aucun de ces deux illustres rivaux. Mais s'il était vrai que la fougue de son pinceau l'entraînât quelquefois dans des tons trop brillants, combien cette légère imperfection serait d'ailleurs préférable au défaut opposé? Enfin, rapprochera-t-on la touche, la manière de peindre de ces deux artistes? Le pinceau de l'un est souvent mou, empesé, je dirais presque nonchalant; celui de l'autre est plein de verve, brillant et facile, et tout cela sans manière, sans exagération et sans prétention. Parlerons-nous des costumes? Lebrun est inexact, théâtral; il paraît avoir dédaigné les monuments qui auraient pu à cet égard rectifier ses idées; je n'en veux pour exemple que son tableau d'*Alexandre dans la tente de Darius*, où les héros sont costumés comme on aurait pu les voir, il y a vingt ans, à l'Opéra. M. Gros est partout scrupuleux observateur du costume; il a représenté ceux des Orientaux, si favorables à la peinture, avec la plus exacte fidélité, et il a su tirer du nôtre, malgré les difficultés qu'il offre aux artistes, le parti le plus heureux.

« Si l'auteur du *Combat d'Aboukir* a pu laisser dans ce bel ouvrage quelques imperfections légères, loin d'imiter ces gens moroses dont le premier besoin est de blâmer, et que les beautés qu'ils sont forcés de reconnaître en secret, affligent, répétons avec un grand poëte cette maxime trop oubliée de nos jours, maxime qui est la règle éternelle de tous les critiques honnêtes et vraiment dignes de ce nom :

> ... Ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
> Offendar maculis.

« Quant à nous, plein de la plus haute estime pour les talents supérieurs de M. Gros, nous formons des vœux pour qu'il donne souvent aux amateurs zélés de l'art, aux vrais connaisseurs, aux artistes dignes de l'apprécier, et qui aiment sa personne, autant

qu'ils admirent ses ouvrages, l'occasion de le venger des critiques injustes, et de lui rendre la justice éclatante qu'il mérite. »

La *Bataille d'Aboukir* fut exposée au salon de 1806. Elle produisit une grande sensation dans le monde des artistes, et conquit également les suffrages du public. Gros joignit à cet envoi un seul portrait d'enfant. Cette petite toile, pleine de grâce et de naïveté, prouvait combien le génie du peintre savait s'approprier aux besoins de ses différents modèles, et passer aisément du *grave au doux*, selon le précepte de Boileau, le législateur du Parnasse.

Le tableau de la *Bataille d'Aboukir* fut racheté du roi de Naples, en 1825, par Gros, conjointement avec M. Chaptal fils, pour la somme de quinze mille francs. C'est de leurs mains que ce chef-d'œuvre est passé dans la collection de la Liste civile. Gros n'hésita pas à employer ce moyen pour conserver l'une de ses plus considérables productions à la France.

Gros savait reproduire avec noblesse la ressemblance de ses modèles. Cette aptitude attirait l'attention du monde officiel. Le portrait de Duroc est l'un des premiers de cette série historique, dont nous aurons plus d'une fois l'occasion d'analyser les brillants résultats.

Duroc est debout devant les marches du péristyle d'un palais; sa main droite gantée tient un chapeau garni de plumes blanches, et elle s'appuie sur un bâton parsemé d'abeilles et posant sur le sol. Le maréchal porte l'habit rouge; il est décoré du grand cordon et d'autres insignes; le col de ce vêtement d'uniforme est entr'ouvert et laisse retomber les bouts de dentelle d'une cravate de batiste. Un manteau de velours cramoisi, doublé de satin blanc, couvre les épaules et produit de larges plis; la culotte, les bas, la ceinture et l'enveloppe du fourreau de l'épée sont en soie blanche, ainsi que les gants cachant les mains; la droite a la face dorsale sur la hanche de la jambe supportant le poids du corps.

Le sol est nuancé par les tons variés du sable et du gazon. Dans le fond, on aperçoit un jardin d'où s'élance une colonne.

L'effet de plein air est habilement rendu, sans trop de diffusion

de la lumière. La teinte du ciel placé derrière la tête fait ressortir l'éclat et la finesse des chairs. Les ajustements sont traités grandement et avec goût.

Duroc ne regarde pas le spectateur, ses yeux se dirigent du côté de la partie du monument, dont il semble sortir, en attendant quelque personnage. Ce côté gauche de la toile est occupé par le perron et un groupe de deux piédestaux surmontés de leurs colonnes.

L'ensemble de ce portrait en pied rappelle les préoccupations de l'époque. L'empereur voulait alors une cour; Gros s'est attaché plus particulièrement à peindre le commensal du château. L'épée suspendue à la ceinture de Duroc est plutôt une pièce indispensable du costume obligé, qu'une réminiscence de la valeur de l'ancien aide de camp de Bonaparte. L'expression de Duroc appartient plus au diplomate qui fut chargé de missions importantes, sous le triple rapport de la guerre, de la politique et de l'administration.

Gros a peint avec soin l'ami de son protecteur. On sait que Napoléon répandit des pleurs sur le lit de mort de son compagnon d'armes, et qu'ayant été contraint de quitter le trône impérial, il voulait aller vivre en Angleterre sous le nom de colonel Duroc.

Le portrait du maréchal du palais est de 1805. Il a été transporté dans la galerie de Versailles.

Après Duroc, Gros peignit Masséna.

Masséna se tient debout; sa tête est découverte; des gants couvrent ses mains; la droite presse sur la hanche le bâton insigne de son grade; la main gauche est posée sur un sabre de cavalerie touchant le terrain; le grand cordon rouge brille sur sa poitrine au milieu d'autres décorations; une ceinture tissée d'or enserre les reins.

Masséna porte l'habit bleu, le pantalon blanc et les bottes à l'écuyère; son chapeau est placé sur un portefeuille vert, sur le dos duquel on lit : *André Masséna, maréchal de l'empire*. Sous ce portefeuille se trouvent deux cartes déployées et permettant de voir les mots : *Helvétie* et *Ligurie*, provinces où l'enfant chéri de la

victoire a laissé de si glorieux souvenirs. Ces attributs sont sur un fragment de tertre, à la droite de la toile. Le fond est extrêmement simple : il se compose presque entièrement d'une portion de tente, d'un ton gris jaunâtre, faisant admirablement ressortir la tête, dont la ressemblance et la vérité sont également frappantes.

Le rendu de la forme et l'expression de la physionomie sont traités avec un art infini. La construction est établie par plans solidement attaqués avec des tons justes et vigoureux. L'œil a la sûreté du regard d'un commandant habile à juger l'opportunité d'une mesure énergique et prompt à se décider. L'expression de la bouche est pleine de finesse naturelle ; c'est bien l'homme des camps, le soldat intrépide, le général clairvoyant, celui de qui Napoléon disait, en s'appuyant affectueusement sur Masséna : *Voici mon bras droit.*

Le faire de cette belle peinture est en harmonie avec les qualités du maréchal ; elle se distingue par une sorte de rudesse de pinceau que Gros aurait évité d'employer pour un courtisan. On y retrouve l'éclat et le brillant que Napoléon attribuait à Masséna au milieu du tintamarre des batailles. L'empereur, en parlant de son illustre lieutenant, exprimait cette opinion : « Le bruit du canon éclaircissait ses idées, lui donnait de l'esprit, de la pénétration et de la gaieté. »

Gros semble avoir suivi ponctuellement cette donnée ; son travail est extrêmement remarquable sous le rapport de l'exécution, et principalement pour la manière dont il a compris le caractère de son modèle. Ce portrait est d'un peintre d'histoire ; il est envisagé sous un aspect grandiose, tel, en un mot, que la postérité verra Masséna, en lisant les récits de ses admirables faits d'armes.

Ce portrait, peint en 1806, est maintenant dans la galerie des Maréchaux, à Versailles.

Gros était allé passer à Melun quelques jours de l'année 1806 ; il y vit un seigneur turc habitant cette ville et voulut le peindre sur une petite toile.

Le Turc est en train de goûter le plaisir de la promenade ; sa



Fig. 28.



Fig. 29.

démarche orgueilleuse et le faste de ses vêtements indiquent son rang et sa fortune ; ses mains sont fièrement appuyées sur les hanches. Un burnous entr'ouvert est sur ses épaules et retombe, en larges plis, des coudes écartés du corps. Le capuchon de ce manteau encadre la tête un peu rejetée en arrière, et d'un caractère tout à la fois noble et gracieux.

Derrière cet important personnage sont deux esclaves noirs, accusant également, par la richesse de leur costume, les prétentions aristocratiques du maître.

Cette peinture n'est pas assez achevée pour être un tableau; mais elle est cependant plus qu'une esquisse. Une grande facilité d'exécution, des tons vigoureux, transparents et pleins d'harmonie, des types orientaux bien saisis, telles sont les qualités de cette production, peinte avec goût et avec une finesse toute particulière. Nous en voyons une variante dans ce cavalier suivi de deux coureurs (fig. 28).

L'un d'eux doit avoir posé pour ce dessin à la plume (fig. 29).

Gros était le peintre de prédilection de la famille Bonaparte. Jérôme fit faire son portrait équestre, en grand costume de prince français. Le frère de l'empereur est monté sur un cheval, dont les deux pieds de derrière touchent seuls le terrain que la queue balaye ; cet animal se cabre légèrement et avec gaieté.

Jérôme Bonaparte porte le manteau de satin blanc surchargé de broderies en or, la toque de velours noir à plumes blanches, la collerette à tuyaux empesés, le pantalon collant, l'habit chamarré de dorures et les bottines éperonnées ; les insignes et les cordons des décorations françaises brillent sur sa poitrine ; sa main droite tient les rênes ; la gauche se pose sur le pommeau de l'épée.

Ce portrait est moins chaleureusement peint que les œuvres de Gros de ce temps-là. L'aspect a du mouvement et de l'animation. Il était difficile de tirer un bon parti de ces ajustements, alourdis et roidis par les oripeaux dont ils sont couverts. Gros a tourné la difficulté, en déguisant l'aridité du costume sous une exécution soignée.

Il n'était pas à l'aise, et cette toile se ressent un peu de cette situation embarrassante.

Le coloris de la tête est riche et brillant; la ressemblance est heureuse.

Le cheval est bien dessiné ; ses membres se déploient avec souplesse et vigueur. Gros a déversé sur cette partie de sa tâche ce que l'étiquette ne lui permettait pas d'aborder aussi franchement dans la personne du roi de Westphalie.

L'on remarqua surtout, au Salon de 1808, la noblesse de la pose, la grâce et l'élégance du royal cavalier.

Ce groupe harmonieux se détache sur un fond dont la simplicité laisse dominer la lumière sur Jérôme. C'est un terrain que la végétation verdit en plusieurs endroits ; une portion d'eau qui reflète près de l'horizon, un ciel grisâtre ; puis, sur la droite et dans le lointain, un fort tirant des salves d'artillerie.

Cette peinture a été exécutée en 1807.

Le général de Lasalle va poser devant Gros.

La ville de Stettin vient de capituler. Ses fortifications, protégées par cent pièces de canon et une garnison de six mille hommes, n'ont pu la sauver. Tout, y compris des magasins considérables, est à la discrétion de Lasalle ; il s'en est emparé, n'ayant avec lui que deux régiments de cavalerie. Cette action mémorable se passait le 29 octobre 1806.

Le vainqueur attend les officiers prussiens ; on les aperçoit dans le fond, apportant les clefs de la ville, sous l'escorte des soldats français. Il porte l'élégant costume de hussard, avec le pantalon à larges plis, et les bottes à tiges flottantes. Sa main gauche est appûyée sur la poignée de son sabre, écarté du corps autant que les courroies du ceinturon le permettent. La main droite tient un rouleau de papier, sur lequel on lit les noms de Schomberg et Lasalle, signataires de l'acte de capitulation.

La pose est noble et aisée. Elle est empreinte d'une certaine fierté tempérée par l'intention généreuse de ne pas humilier des vaincus. La face respire la bienveillance, et tout à la fois la fer-

meté du courage. L'œil est animé. L'affaire a été vigoureuse et les armées françaises ont conquis une place d'une haute importance stratégique.

Aux pieds du général sont groupés son chapeau, sa pipe et l'accessoire obligé, la poche contenant le tabac.

Stettin et ses bastions crénelés se montrent à l'horizon.

La troupe française se déploie à la gauche du spectateur. En tête de ces lignes, on voit un hussard dans l'attitude du salut militaire. Il fume, quoique dans les rangs; l'étoile de l'honneur brille sur sa poitrine; il compte déjà trois chevrons : c'est un brave de l'armée d'Égypte. Il a, dans cette campagne, sauvé la vie de son général, auquel il doit le pareil service. Le même combat a fourni l'occasion de contracter et de payer cette dette. Les liens d'un mutuel attachement, plus que les lois de la discipline, ont rapproché ces deux hommes de cœur. Aussi, Gros a voulu consacrer, dans cette page historique, les traits du simple soldat à côté de ceux de son chef. Nous consignerons ici le nom de ce vieux et respectable serviteur : il s'appelle Rumeau. De Lasalle est mort à trente-quatre ans, dans les champs de Wagram. Rumeau lui a survécu.

Il était digne du peintre de nous montrer ainsi la tête et le bras: le général s'honorait lui-même en associant à sa gloire son ancien camarade et son ami.

Le portrait du général de Lasalle est l'un des plus beaux morceaux de ce genre dont l'école française ait le droit de s'enorgueillir. L'auteur a mis du grandiose et de l'élévation dans sa manière, sans s'écarter de la nature. Il n'a pas craint de couvrir d'une noble poussière la chaussure de son héros, et de jeter dans l'habillement ce désordre inévitable au milieu des incidents de la guerre. Chaque détail est vrai dans l'exécution, sans nuire à l'effet principal. Le jour rayonne sur le front du général victorieux, et se répand avec une sage économie sur le reste de la composition, de façon à donner à chaque partie une valeur relative.

La tête a été peinte au premier coup. Le coloris en est solide et lumineux. Les draperies sont modelées avec un laisser-aller qui n'ôte rien à la justesse de la forme. L'air circule et assigne à

chaque plan son éloignement, à chaque ton sa dégradation perspective.

Le portrait du général de Lasalle produisit la plus vive impression au Salon de 1808. L'opinion publique le classa hors ligne, et fut unanime pour offrir à Gros un juste tribut d'éloges.

Cette peinture a été gravée à l'aquatinte par Jazet.

Le portrait à mi-corps de Zimmermann est de la même époque.

Le célèbre professeur est assis négligemment devant un piano, et cesse momentanément ses accords, pour entrer plus directement en relation avec le spectateur qu'il regarde avec finesse. Son bras gauche s'appuie sur le dossier de son siége et présente la main par la face dorsale : l'autre main n'a pas retiré les doigts des touches, prêtes à faire vibrer encore des sons harmonieux.

C'est l'artiste interrompu par une aimable causerie, mais toujours préoccupé de son art. Un cahier, ouvert sur l'instrument, porte le mot *sonate* et indique le compositeur.

Un habit boutonné, à collet montant, un pantalon gris-blanc, fournissent peu d'ampleur à son costume et contribuent à jeter quelque froideur dans l'ensemble ; la tête et les mains sont d'un chaud coloriste : ces parties sont habilement traitées. On vit cette toile avec intérêt au Salon de 1808, mais on lui reprocha la dimension, au-dessus de nature, choisie par l'auteur ; puis le portrait de Lasalle préoccupait tous les esprits, et, dans cette circonstance, Gros ne fut dépassé que par lui-même.

Nous devons faire une remarque à cette occasion. Il est plus convenable de ne pas outre-passer les limites du naturel, quand l'art de l'imitation doit se borner à reproduire une copie fidèle ; il n'est pas besoin alors de recourir à un moyen excellent lorsqu'il s'agit de frapper l'imagination du spectateur par le grandiose de la proportion, pour mieux exprimer la grandeur morale du sujet.

Un troisième portrait accompagnait à l'exposition les deux pré-

cédents. Préférable au second, il n'atteignait pas la hauteur du premier. Ce portrait était celui du général Legrand.

Le général Legrand est posé simplement : le grave du corps porte sur la jambe gauche, dans une demi-tension. La droite s'abandonne à une flexion légère. Une main est glissée sous l'un des côtés de l'habit, entre la ceinture qui le presse et le cordon rouge qui le décore. Les insignes de plusieurs autres ordres étincellent sur la poitrine. Le pantalon blanc et les bottes à l'écuyère appartiennent à l'uniforme de la cavalerie.

Le chapeau est dans la main gauche, prenant négligemment un point d'appui sur la poignée du sabre, retenu par les courroies à quelque distance de la cuisse, et pesant sur le terrain.

Le fond se compose d'un camp couvert de tentes, et d'un ciel gris ardoisé, servant à faire détacher les tons chauds et brillants de la tête.

L'expression de la physionomie révèle un caractère bon et ferme. Le regard, tourné vers le spectateur, a de la pénétration et de la finesse; la franchise et la loyauté sont empreintes sur l'ensemble des traits.

Ce portrait se distingue par la fraîcheur du coloris et une exécution facile. La ville de Metz en a fait faire une copie et l'a placée dans son hôtel municipal.

Gros a exécuté, sur une toile de même dimension, le portrait du fils du général Legrand.

Il est revêtu de l'uniforme de cuirassier. Un cheval, d'un ton brun-rouge et dont la croupe vient en avant, a le flanc caché sous le bras et le côté droit du torse de ce jeune soldat, qui s'y tient appuyé : sa jambe droite est croisée sur la gauche, dont la demi-tension est motivée par le poids du corps, se partageant entre elle et l'animal complaisant, profitant aussi du repos de son maître.

La tête du fils du général est celle d'un adolescent; ses cheveux sont blonds; sa carnation sanguine a subi les effets des rayons du soleil qui l'ont souvent frappée : sa physionomie agréable indique une heureuse insouciance.

Le jeune Legrand presse avec la main gauche et contre sa cuisse un casque un peu lourd pour son front. Les habitudes du reste de la personne semblent appartenir à un autre âge qu'à celui de la tête. Gros lui-même avait constaté cette disparate; mais, ayant éprouvé beaucoup de difficulté pour peindre ce masque de souvenir, il préféra sacrifier son amour-propre d'auteur au désir exprimé par sa famille de ne rien voir changer aux traits fort ressemblants du visage.

Le cheval est d'un dessin pur et correct; sa tête, vue en profil, dépasse l'épaule gauche du cavalier: cette tête est remarquable par une exécution vigoureuse et se détache, en coloré, sur un ciel clair et chaud à l'horizon.

A gauche du spectateur est un petit monument sous l'invocation d'une Madone, dont l'image est encore apparente sur l'une des parois.

A notre droite, nous voyons une cascade tomber d'un rocher sur lequel est construit un château, fortifié par des tourelles et dominé par les sommets de deux montagnes. Au bas est un lac formé par les eaux descendantes. De légers arbrisseaux bordent la route où le cavalier se repose un instant des fatigues du voyage.

Ce portrait a fait partie de l'exposition de 1808. Il se fit remarquer par un coloris frais et solide, des détails soignés, une touche ferme et spirituelle. On lui reprocha justement le manque d'ensemble entre le caractère de la tête et la nature plus forte des autres portions corporelles. Les critiques n'étaient pas dans la confidence de l'auteur; dans tous les cas, ils avaient raison. L'artiste était en position de concilier les vœux de ses amis présents et la sévérité de ses juges dans l'avenir.

LA BATAILLE D'EYLAU

L'art agrandissait son domaine en s'emparant des éléments de notre gloire militaire ; il enregistrait, palpitants encore, les faits dignes d'être transmis à la postérité. Un concours fut ouvert pour peindre Napoléon visitant le champ de bataille d'Eylau. Le plus capable de traiter ce sujet ne se présentait pas dans la lice. Denon, admirateur du talent de l'auteur de *Jaffa*, s'empressa de stimuler le grand artiste. Gros parut enfin et réunit tous les suffrages sur son esquisse.

L'empereur souscrivit avec satisfaction au vœu de l'Institut, sanctionné par l'opinion publique, et il fit remettre, entre les mains de Gros, la pelisse et le chapeau qu'il portait à cette sanglante journée. L'année suivante, on put juger de l'étendue des ressources de la riche et brillante palette de *Jaffa* et d'*Aboukir*.

Ici, ce n'est plus une atmosphère échauffée aux rayons ardents du soleil d'Égypte, c'est le ciel glacial et brumeux du nord, couvrant de neige et de frimas un sol aride. Dans cette nouvelle scène, les prodiges de la valeur, l'opiniâtreté de la lutte, le cliquetis des armes ne surexcitent pas notre âme en lui voilant le côté toujours désastreux du combat.

Le lendemain de sa victoire, et regardant avec horreur l'un de ses funestes résultats, Napoléon s'était écrié : « Si tous les rois de la terre pouvaient contempler un pareil spectacle, ils seraient moins avides de guerres et de conquêtes ! » Telles sont les paroles historiques que Gros avait à redire au monde, dans un énergique et touchant langage.

C'est avec du sang et des cadavres qu'il a dû marquer la position occupée par les différents corps de troupes, qui, la veille, y combattaient avec acharnement. Dans certains endroits, des lignes entières de soldats sont tombées criblées par la mitraille; aucune interruption dans leur lugubre tracé n'indique une seule proie arrachée au feu de l'artillerie. L'image de la destruction est partout; on n'a pas enterré les morts; ils sont encore sous la neige, qui leur sert de linceul.

Il fait froid dans cette vaste toile, et le frisson nous gagne : cette sensation resserre le cœur ému de compassion à la vue des groupes du premier plan : là sont entassés pêle-mêle les blessés, les mourants et ceux en qui la vie est éteinte.

A notre droite, des chirurgiens français soignent avec empressement des soldats russes, dont l'un rejette avec effroi le secours offert. C'est une lutte figurée de l'ignorance barbare repoussant les bienfaits de la civilisation. C'est l'expression d'un caractère inculte, ne comprenant pas le désintéressement et doutant des intentions les plus bienveillantes, quoique manifestées généreusement. Cette ténacité du Russe ne cède pas même aux observations de son camarade, abandonnant sa jambe malade à des soins intelligents et donnant l'exemple d'une sécurité complète.

Cette pantomime, claire et concise, ne laisse rien à désirer. Cependant le blessé plein de confiance ne nous montre pas son visage; ses reins, en raccourci, s'appuient sur un sac de cuir; sa tête ne présente à nos yeux que sa chevelure touffue. Mais cet homme secoue la poitrine du récalcitrant d'une main, et de l'autre il appelle ses regards effarés sur le pansement exécuté par le Français : il lui démontre, en réalité, le peu de fondement de ses soupçons injurieux.

Au-dessus d'eux, et formant la sommité de ce fragment épisodique, un Cosaque suit attentivement l'opération dont il est l'objet. Ses mains sont élevées et tournent vers nous leur face palmaire ouverte. Elles paraissent prêtes à tressaillir à la moindre secousse douloureuse. Rien ne le distrait de sa préoccupation. Il personnifie l'égoïsme et sert à faire ressortir le dévouement des autres acteurs de ce drame imposant.

Parmi ceux qui sont confondus vers la partie moyenne de la ligne antérieure, un seul est vivant. Il vient de dégager péniblement sa poitrine de dessous les cadavres amoncelés sur elle, et il étend son bras droit vers l'empereur : c'est un signe de détresse et d'espoir. La voix de Napoléon a fait sortir ce Russe de sa torpeur. Ses jambes restent engagées sous celles d'un autre soldat de sa nation ; ce dernier est renversé lui-même sur le corps de l'un de ses compatriotes, recouvrant, à son tour, un dragon français. Ce courageux combattant est écrasé sous le poids de ses victimes. Sa tête et son bras droit apparaissent seuls sous ce monceau de débris humains.

Le premier de ces trois morts a la face libre ; elle regarde le ciel, et l'empreinte de la menace y subsiste encore. Le bras droit a conservé sa roideur cadavérique ; il a suivi le mouvement d'ascension de l'épaule du blessé, dont il entrave les efforts. Ce corps inanimé se dessine en un savant raccourci ; un fusil, armé de la baïonnette, repose entre ses genoux, terminant ce que la perspective permet de voir des extrémités inférieures.

Le second a la portion supérieure du torse dégagée ; sa tête se tourne de trois quarts ; sa joue gauche est collée sur le sol ; son bras gauche est enfoui sous la neige ; son bras droit passe au devant de celui du dragon, et cache la partie inférieure du masque, disposé en sens inverse et composant, avec celui du précédent, les deux angles de la base d'un triangle, dont la face du Russe couché sur le dos serait le sommet.

Le dragon a fait une rude besogne avant de succomber sous les forces réunies de ses trois adversaires. Il leur a enlevé ce drapeau que sa main crispée et sans vie n'a pas encore abandonné, et pour la défense duquel trois hommes courageux ont sacrifié leurs jours. Cet insigne n'est plus pour lui qu'un linceul, mais il reste au pouvoir du maître du champ de bataille. Le dragon a payé de sa vie le droit de la France à la possession de ce glorieux trophée.

Tout à fait à notre gauche et à l'angle du cadre, un de nos aides-majors retire les flocons neigeux sous lesquels respire un ennemi fixé sous un cadavre dont on ne voit que les extrémités inférieures. Ce malheureux survit à ses blessures ; il n'est pas en position de s'assurer si cet acte est bienveillant ou hostile ; ses traits endo-

loris expriment une vive anxiété. Ce n'est pas un lâche pourtant, car sa main contractée n'a pas voulu quitter une médaille accordée à son courage. Dans un instant, la liqueur réconfortante que lui tend un aide chargé de provisions lui prouvera qu'un Français voit toujours un frère dans un adversaire abattu.

Au-dessus de cet épisode, est un jeune Lithuanien, objet d'une sollicitude particulière. Il est soutenu par un aide ; un autre praticien panse la jambe de l'étranger, sous la direction de Percy.

Le célèbre chirurgien en chef signale à l'empereur ce zèle et ce dévouement.

La main droite du Lithuanien est posée sur son cœur. La gauche est dans la pronation et se dirige avec enthousiasme vers celui qui se montre aussi grand par sa philanthropie que par ses rares talents militaires. Le regard du Lithuanien s'attendrit et brille du feu de la reconnaissance; c'est une conquête plus sûre et plus durable que celles acquises par la force et la contrainte.

Cette puissance d'attraction amène les vaincus auprès du héros à la voix miséricordieuse; l'un intercède vivement; l'autre admire; un troisième presse contre ses lèvres respectueuses les genoux de celui qui s'émeut devant tant d'infortunes.

Elle est, en effet, sublime, cette physionomie impériale, où se reflètent une compassion profonde, une sincère abnégation personnelle de toute idée de triomphe au mépris des lois saintes de la confraternité parmi les hommes.

Qu'il est simple et vrai ce geste pesant à sa juste valeur la gloire des conquérants de la terre!

Que de grandeur et de noblesse dans cette attitude, rendant un solennel hommage aux principes éternels de la justice et de l'humanité! Peintre inimitable, cette conception se forma dans ton cœur, et ton divin pinceau l'anima.

La vie et le mouvement répandus dans la figure principale et le cheval isabelle qu'elle monte, font illusion. Il semble voir défiler le cortége arrivant à la suite. Parmi l'état-major, on distingue à la droite de l'Empereur, et de plus en plus écartés, Soult, Davoust, et Murat caracolant sur un cheval magnifiquement harnaché ; à la

gauche et dans le même ordre d'examen, viennent successivement Berthier, Bessières et Caulaincourt.

Sur un terrain plus reculé, un canonnier est resté frappé sur sa pièce; au delà, deux chasseurs de la garde à cheval placent sur un de leurs chevaux un grenadier russe, incapable de se rendre à pied à l'ambulance commune : l'un des chasseurs est monté sur un caisson, et il a pris le blessé sous les aisselles, pour le hisser sur la selle, tandis que son camarade seconde ses efforts pour asseoir, d'une manière convenable, leur protégé reconnaissant. En avançant toujours, on aperçoit deux soldats français emportant un Russe affaibli par le sang qu'il a perdu. Le lointain offre les lignes de nos troupes, devant lesquelles défilent des prisonniers de guerre en grand nombre. La flamme dévore une partie du village d'Eylau, dont l'aspect est d'une grande exactitude. Au-dessus des habitations, s'élève le clocher, du haut duquel l'Empereur suivait et commandait les opérations stratégiques. Ce que le fond laisse apparaître de terrain et de ciel rend admirablement l'âpreté de ce climat rigoureux. Du reste, l'action du froid sur le visage et les membres engourdis de la plupart des personnages suffirait pour donner une idée exacte de son intensité. Cet effet se produit même sur les officiers de l'état-major, à peine garantis par d'épaisses fourrures et de chauds vêtements. Le parti que Gros a tiré de cet état de la température concourt à faire pénétrer plus vivement en nous l'horreur de cette boucherie humaine; mais il n'a pas dépassé le but : il a réservé la part d'admiration due à ceux qui sacrifient leur existence pour soutenir dignement l'honneur de leur pays.

Çà et là on distingue les particularités du lendemain d'une grande bataille. Voici un cheval abandonné qui fait de vains efforts pour se soulever. Ces rangs de cadavres désignent la place des combattants; la cavalerie était là, et plus loin l'infanterie. Des flots de sang ont rougi cette neige.

Deux chasseurs de la garde à cheval sont en vedette; ils stationnent le fusil en main.

Un aide de camp traverse au galop ce champ, où le bruit du canon a fait place aux plaintes des mourants; il s'avance vers les colonnes reformées pour être passées en revue par Napoléon.

La ***Bataille d'Eylau*** fut livrée aux regards du public à l'exposition de 1808; cette exhibition était brillante. Prudhon avait fait preuve de vigueur dans ***la Justice divine poursuivant le crime;*** il avait montré toute la suavité de son pinceau dans la ***Psyché enlevée par les zéphyrs***. Les autres grands artistes avaient envoyé des ouvrages capitaux, et, tout en donnant de beaux échantillons de leur spécialité particulière, ils avaient, ainsi que Gros, payé le tribut à César, en représentant également Napoléon dans l'un des actes officiels de sa vie.

Guérin avait au salon ***Amyntas*** et ***Bonaparte pardonnant aux révoltés du Caire***. Girodet avait peint ***Atala au tombeau*** et ***l'Empereur recevant les clefs de Vienne***. Un grand nombre de portraits, ***les Trois Ages*** et ***la Bataille d'Austerlitz*** étaient le contingent de Gérard. David ajoutait à sa réputation le succès des ***Sabines*** et du ***Couronnement***. Il avait mis, en outre, un portrait en pied de l'empereur revêtu de ses habits impériaux. Si l'on apprécia diversement la valeur de ces productions rivales, on n'hésita pas à reconnaître la supériorité de Gros dans la manière dont il avait poétisé la ressemblance du chef de l'Etat.

Les émules de Gros se trouvaient à la gêne dans leurs compositions d'histoire contemporaine : Gros était sur son propre terrain. Sa mise en scène frappa surtout l'attention. Tout en restant dans le vrai, sa peinture avait une apparence grandiose. Sa touche large et puissante, le ressort de sa couleur, le sentiment de l'expression des passions représentées, lui valurent un avantage mérité.

L'on blâma cependant la proportion gigantesque des figures du premier plan. C'était, dans l'esprit de Gros, et pour nous servir d'un terme usité, le repoussoir de cette grande machine. Cette critique était principalement motivée sur ce que cette disposition extra-naturelle devrait inévitablement amoindrir l'effet des autres toiles, au milieu desquelles ***Eylau*** pourrait être un jour en concurrence. Comme si l'on pouvait forcer un géant à marcher au pas ordinaire et à baisser son front sous un niveau commun !

Quand on examine aujourd'hui la ***Bataille d'Eylau***, sur la paroi du salon carré, en face de la grande galerie du Louvre, d'où l'on voit cette admirable peinture à une distance convenable, tous les

groupes prennent une harmonie relative, et justifient la disposition et l'économie de l'ouvrage.

L'exécution d'*Eylau* répond à l'élévation de la pensée. La touche est judicieusement variée en raison de la nature des objets. Les plans largement et fortement accentués des figures du premier rang reproduisent habilement les descendants des Scythes et l'âpreté de la saison; le type des têtes répond aux actes de chacun des personnages. Les draperies sont heureusement agencées, malgré l'exiguïté des uniformes; il est vrai que Gros les a, autant que possible, enrichis par des fourrures; mais les vêtements des chefs seuls en portent; les habits étroits des soldats en sont dépourvus.

Les chevaux sont peints comme Gros savait les peindre : le cheval de l'Empereur et celui de Murat sont d'une étonnante vérité : ces animaux vivent et se meuvent.

Le coloris de la *Bataille d'Eylau* se soutient, par la vigueur et l'opposition de teintes solides et transparentes avec la difficulté résultant de l'effet de la neige. La chaleur et la hardiesse de la brosse ont pu neutraliser les exigences de cette condition expresse.

La *Bataille d'Eylau* rendit plus saillante encore l'originalité du talent de Gros et le constitua l'historien officiel de nos fastes militaires. Elle restera comme l'une des productions les plus populaires de notre école.

Il existe une belle et grande planche d'*Eylau*. Nous la devons au burin intelligent de Vallot, dont la manière de graver était la plus propre à bien rendre le sentiment de l'original. Gros fut satisfait de la traduction; c'est en faire assez l'éloge.

A la suite de l'exposition de 1808, l'Empereur fit une distribution de croix de la Légion d'honneur à plusieurs artistes. Gros n'avait pas encore été porté sur le travail du ministre; à deux reprises, l'Empereur avait inscrit de sa main le nom de son peintre en tête de la liste. Le jour solennel arriva. Déjà l'on avait appelé les élus : il ne restait plus de cordons à remettre; l'auteur de la bataille d'Eylau n'avait pas été cité; son anxiété devenait de plus en plus vive : avait-il été oublié par erreur, ou sciemment exclu?

Aucune de ces hypothèses n'était la véritable. Le tout-puissant rémunérateur avait voulu jouir malicieusement du naïf embarras de Gros, et lorsque ce dernier, croyant tout fini, s'apprêtait à se retirer avec un sentiment d'amertume au cœur, l'Empereur détacha de sa poitrine sa propre décoration, et la remit aux mains de son protégé, doublement agité par l'effusion de son bonheur et de sa reconnaissance.

Ce haut encouragement, donné par le chef de l'État aux beaux-arts, vint exciter l'émulation générale. On voulut consacrer le souvenir de cette cérémonie. Les peintres et les sculpteurs se réunirent pour charger l'un d'eux, à l'aide d'une souscription, du soin d'en retracer l'effet sur une grande toile. Gros fut unanimement choisi pour remplir cette intention commune.

Voici comment Gros avait disposé cette scène (fig. 30). Au milieu du salon carré du Louvre, en face du tableau du *Sacre* de David, l'Empereur, la tête nue, est debout au centre des officiers et des princesses de sa suite. A sa gauche est Duroc, portant la boîte contenant les insignes. A côté, se trouve la reine Hortense donnant la main à son enfant; Joséphine est en avant de ce groupe; elle est suivie de sa dame d'honneur. Derrière elle, on voit le public empressé de regarder le souverain, et s'avançant autant que le permettent les lois de l'étiquette. On reconnaît Denon sur un plan plus reculé : il est à la droite de Napoléon, remettant à David la croix d'officier. Le chef de l'école française s'incline respectueusement en recevant cette nouvelle faveur.

Sur le premier plan, et formant un demi-cercle autour du maître, on distingue successivement Girodet, Gros, Prudhon, Carle Vernet, Cartellier, Gérard et Guérin. Ces deux derniers ont le ruban attaché à leur boutonnière : ils ont été faits chevaliers à une précédente promotion, ainsi que Carle. Les autres sont de la création de ce jour; leur geste l'indique : ils portent la croix à leur habit, pour l'y suspendre.

Une foule immense est entre eux et l'issue donnant entrée dans la grande galerie, dont la perspective agrandit l'espace.

Les officiers de la maison impériale occupent l'angle gauche de la composition que nous avons sous les yeux. Elle est dessinée



Page 136



Fig. 31.

à la plume, sur papier blanc, et touchée avec assez d'esprit pour conserver aux têtes leur ressemblance. De larges hachures, à l'encre ou au crayon de mine de plomb, suffisent pour en faire pressentir l'effet. Gros en avait commencé l'ébauche sur une toile de grande dimension : elle est restée inachevée.

Gros aimait surtout les sujets où le cœur et l'imagination avaient une large part. Il ne put se résoudre à terminer un travail de longue haleine, intéressant pour les personnages représentés, mais sans importance réelle aux yeux du public. Gros n'était pas homme à se contenter de faire un simple appel nominal. Il préféra rendre les fonds remis entre ses mains pour prix de l'exécution de cette toile, et personne, après lui, n'osa donner suite à ce projet.

Gros a fait, en 1809, un portrait du prince Jousoupoff en costume tartare. Il monte un coursier fringant, dressé sur ses pieds de derrière, et il en modère l'ardeur, en serrant la bride de manière à ne pas entraver la souplesse de ses mouvements (fig. 31).

Le visage du prince s'encadre dans les fourrures de son habit, à manches étroites, et de son bonnet surmonté d'une aigrette. Il porte le pantalon large ; un manteau court est placé sur ses épaules, et se soulève au balancement imprimé par l'élan du cheval ; un carquois garni de flèches est suspendu près de son sabre à lame recourbée : sa main droite élève un arc.

Il y a beaucoup de grâce dans ce groupe. Le prince se tient en selle avec une aisance parfaite, indiquant une adresse toute particulière et une connaissance exacte de l'art de l'équitation.

Le dessin est pur et correct ; le coloris est frais et harmonieux. Les détails sont traités avec goût et d'un manière savante et facile.

La jeunesse et la vie répandues dans le visage et les gestes de Jousoupoff charment et attirent. L'allure du cheval est saisissante de vérité. Le laisser-aller des jambes antérieures fait une heureuse opposition avec la contraction musculaire de celles qui supportent le poids du corps de l'animal et celui du cavalier. La queue

se redresse et se joue avec l'air, circulant dans la toile et contribuant à donner un relief puissant à l'ensemble.

Le fond est un paysage où la végétation est rare.

Le cheval est copié, ligne pour ligne, d'après celui de Jérôme Bonaparte, dont nous avons parlé déjà. Certes, Gros n'était pas réduit à se reproduire ; la fécondité de son talent pourrait le mettre à l'abri de tout reproche à cet égard, si l'on croyait devoir lui en faire un à cette occasion. Voici, du reste, l'histoire de cette répétition.

Le père du prince Jousoupoff avait été vivement frappé de la beauté du cheval peint dans le portrait du roi de Westphalie. Il mit pour condition expresse, en commandant le portrait de son fils, que Gros le représenterait monté sur un animal semblable, en tous points, à celui dont la peinture l'avait si fortement impressionné.

Gros respecta ce désir honorable pour l'auteur : il ne fit que les changements indispensables pour mettre l'harnachement du cheval en accord avec le costume différent des personnages.

Ce portrait est l'un de ceux que les artistes ont le plus appréciés sous le double rapport de la forme et du coloris.

Nous indiquerons ici, pour mémoire seulement, un portrait en pied que Gros fit de Joséphine, cette même année 1809 ; il nous a été impossible de le découvrir. Nous savons que l'impératrice était représentée au milieu de son magnifique jardin de la Malmaison. Cette image fidèle de la bonne Joséphine était, nous assure-t-on, une œuvre extrêmement distinguée. Cette opinion nous paraît présumable : on sait tout ce que Gros avait voué de reconnaissance à celle dont il avait éprouvé les bontés touchantes, et Gros était si heureux quand il pouvait trouver une occasion de témoigner sa vive gratitude envers son excellente protectrice !

Gros, lancé par ses succès sur la route de la fortune, avait depuis quelque temps l'intention de se choisir une compagne, afin de re-

trouver, dans des relations avec une famille nouvelle, ce bonheur intime dont son cœur avait besoin. Il fit demander la main de Mlle Augustine Dufresne. Cette jeune personne, douée des qualités les plus heureuses, appartenait à des parents justement estimés pour leurs vertus, et occupant dans le monde une position très-honorable.

M. Denon, ami de M. Dufresne et de Gros, se chargea des démarches officielles à faire en cette circonstance ; son intervention eut le succès désiré : le mariage fut célébré le 31 juillet 1809. Il n'est point résulté d'enfant de cette union.

Les conquêtes de l'armée française, sur diverses parties du continent, ouvraient un vaste champ d'exploitation aux beaux-arts, au point de vue de l'étude des mœurs et des coutumes. Gros pouvait choisir. Il vit dans la prise de Madrid l'occasion d'empreindre une toile de la nature passionnée de l'Espagne, et d'exécuter des vêtements plus appropriés aux effets de la peinture que nos habits nationaux. Il se mit à la besogne avec sa fougue ordinaire.

Napoléon va décider du sort de Madrid placée sous le feu d'une artillerie formidable ; les artilleurs sont à leurs pièces, mèche allumée, attendant le signal du bombardement. Le chef de l'armée française est debout, à l'entrée de sa tente ; il a près de lui le prince de Neuchâtel et un autre officier général ; deux grenadiers de la garde présentent les armes. Napoléon n'a pas encore exprimé sa volonté suprême ; il parle aux Espagnols, dont l'anxiété se manifeste en raison de la position sociale de chacun des membres de cette députation.

Cette scène est d'un effet saisissant.

L'officier espagnol qui vient de porter la parole montre, par sa pose modeste, à quel point il désire une réponse favorable ; néanmoins, on retrouve dans l'ensemble de ses mouvements corporels une fierté native, perçant à travers la réserve commandée au faible auprès du plus fort.

Deux moines se distinguent par la vivacité de leur pantomime : l'un a le front appuyé sur ses mains croisées et touchant la terre ;

l'autre, assis sur ses talons et les mains suppliantes, fait intervenir la religion au secours de ses concitoyens malheureux.

Près d'eux, on aperçoit des têtes où viennent se peindre des sensations diverses. Là le patriotisme espagnol se révèle sous l'expression de la haine, contrainte de céder à la force.

Le désir de la vengeance brille dans le geste de celui qui se mord les doigts et rêve une revanche éclatante.

Le premier plan est occupé par un Espagnol dont l'œil semble lire sur le visage de Napoléon la possibilité d'un accommodement : dans cet espoir, il étend les bras vers les artilleurs, en réclamant une suspension au moins provisoire. Cette prière est répétée et transmise par deux autres; leur main insiste avec conviction, pour empêcher de mettre le feu aux amorces.

La résignation absolue apparaît dans l'attitude d'un ecclésiastique baissant son visage vers la terre, où il appuie les mains.

Derrière ce prêtre, un Espagnol, les mains fortement pressées sur sa poitrine, promet à la clémence la reconnaissance du cœur. Il forme un heureux contraste avec celui dont les mains jointes se contentent de supplier, sans faire un aussi généreux appel au vainqueur.

Gros a procédé dans l'arrangement de ses personnages, en laissant à sa narration toute sa fougue, sans se préoccuper, comme on le remarque dans les tableaux de David, de la disposition méthodique des lignes. Elles sont ici le résultat de l'expression de la pensée et n'en restreignent pas la limite.

Le peintre de la ***Prise de Madrid*** a voulu d'abord caractériser la nationalité espagnole. Il en a réuni les traits principaux : il les a fait ressortir par d'habiles contrastes, et les a produits sous leur apparence particulière.

On peut reprocher à cette toile une lumière un peu trop également répandue. Le mouvement de l'Espagnol, sur le premier plan, est forcé. Gros a été sans doute au delà de son intention, en donnant à Napoléon trop de calme et de modération. Son héros est un peu froid et moins bien réussi que dans ***Eylau***.

L'historien n'a pas oublié la juste défiance des Français en présence d'un implacable ennemi, maniant le poignard avec une ex-

trême dextérité : le grenadier placé à la droite de la porte de la tente observe et suit, du regard, les moindres mouvements des Espagnols : il est prêt à s'opposer à toute tentative contre son empereur.

De légers défauts sont rachetés par des beautés de premier ordre. Rien de mieux senti que l'orateur du groupe; la contraction des muscles de sa jambe atteste la lutte du courage malheureux, se roidissant encore, alors que la tête, où siége la raison, s'incline devant la loi de la nécessité.

La facture des deux moines est magnifique : leurs mains rappellent le grand dessin de Michel-Ange et le coloris du Titien.

Il y a de l'âme et de la vie dans ce tableau, l'un des plus achevés du maître.

En général, les personnages sont nettement caractérisés par leur physionomie nationale et l'expression de leurs gestes. Les groupes sont disposés d'une manière pittoresque. Les draperies sont exécutées largement.

La *Prise de Madrid* est solidement peinte. Plusieurs fragments ont été faits au premier coup; il y a des détails d'une rare fidélité comme dessin, et d'un coloris vigoureux.

La *Prise de Madrid* était à l'exposition de 1810.

Le musée historique de Versailles s'est enrichi de cette production, où l'on retrouve les qualités spéciales du maître.

Après cette excursion chez nos voisins d'au delà les Pyrénées, Gros put inonder encore une toile des chauds rayons du soleil de l'Orient.

La bataille des Pyramides est la première affaire importante qui signala l'entrée de Bonaparte en Egypte; nous extrayons de son rapport les faits dont Gros s'est servi pour composer son tableau.

« Au quartier général du Caire, le 6 thermidor an VI de la République.

« Le 3, à la pointe du jour, nous rencontrâmes les avant-gardes, que nous repoussâmes de village en village.

« A deux heures de l'après-midi, nous nous trouvâmes en présence des retranchements et de l'armée ennemie.

« J'ordonnai aux divisions des généraux Desaix et Reynier de prendre position sur la droite entre Djyzéh et Embâbéh, de manière à couper à l'ennemi la communication de la haute Egypte, qui était sa retraite naturelle. L'armée était rangée de la même manière qu'à la bataille de Chebr-Khéïs.

« Dès l'instant que Mourâd Bey s'aperçut du mouvement du général Desaix, il se résolut à le charger, et il envoya un de ses Beys les plus braves avec un corps d'élite qui, avec la rapidité de l'éclair, chargea les deux divisions. On le laissa approcher jusqu'à cinquante pas, et on l'accueillit par une grêle de balles et de mitraille, qui en fit tomber un grand nombre sur le champ de bataille. Ils se jetèrent dans l'intervalle que formaient les deux divisions, où ils furent reçus par un double feu qui acheva leur défaite.

« Je saisis l'instant, et j'ordonnai à la division du général Bon, qui était sur le Nil, de se porter à l'attaque des retranchements, et au général Vial, qui commandait la division du général Menou, de se porter entre le corps qui venait de le charger et les retranchements, de manière à remplir le triple but : d'empêcher le corps d'y rentrer ; de couper la retraite à celui qui les occupait ; et enfin, s'il était nécessaire, d'attaquer ses retranchements par la gauche.

« Dès l'instant que les généraux Vial et Bon furent à portée, ils ordonnèrent aux premières et troisièmes divisions de chaque bataillon de se ranger en colonnes d'attaque, tandis que les deuxièmes et quatrièmes conservaient leur même position, formant toujours le bataillon carré, qui ne se trouvait plus que sur trois de hauteur, et s'avançait pour soutenir les colonnes d'attaque.

« Les colonnes d'attaque du général Bon, commandées par le brave général Rampon, se jetèrent sur les retranchements avec leur impétuosité ordinaire, malgré le feu d'une assez grande quantité d'artillerie, lorsque les Mamelouks firent une charge. Ils sortirent des retranchements au grand galop. Nos colonnes eurent le temps de faire halte, de faire front de tous côtés, et de les recevoir la baïonnette au bout du fusil, et par une grêle de balles. A l'instant même, le champ de bataille en fut jonché ; nos troupes eurent

bientôt enlevé les retranchements. Les Mamelouks en fuite se précipitèrent aussitôt en foule sur leur gauche. Mais un bataillon de carabiniers, sous le feu duquel ils furent obligés de passer à cinq pas, en fit une boucherie effroyable. Un très-grand nombre se jeta dans le Nil et s'y noya.

« Plus de quatre cents chameaux chargés de bagages, cinquante pièces d'artillerie, sont tombés en notre pouvoir. J'évalue la perte des Mamelouks à deux mille hommes de cavalerie d'élite. Une grande partie des beys a été blessée ou tuée. Mourad bey a été blessé à la joue. Notre perte se monte à 20 ou 30 hommes tués et à 120 blessés, etc. »

Gros ne s'est pas appliqué, cette fois, à montrer les efforts du courage récompensés par la victoire; il a voulu constater l'influence puissante de la parole du chef sur l'armée, et il a concentré tout l'intérêt de sa composition sur l'allocution préliminaire de Bonaparte, à l'instant où l'orateur guerrier prononce ces mots devenus légendaires : SOLDATS ! DU HAUT DE CES MONUMENTS, QUARANTE SIÈCLES VOUS CONTEMPLENT !

Bonaparte est monté sur un cheval blanc, dont les formes élégantes et le riche harnachement révèlent l'origine arabe. Le généralissime s'adresse à ses officiers, rangés en cercle autour de lui. Il leur montre, de la main droite, les Pyramides placées vis-à-vis d'eux, et vers lesquelles il tourne la face palmaire de son autre main élevée. Ce geste exprime avec bonheur que, de ce point, on est en vue du sommet de ces masses indestructibles : c'est la traduction graphique de la pensée émise de la bouche du héros.

Le chapeau galonné de Bonaparte balance un panache de plumes flottantes; les parements de son habit sont couverts de broderies et d'or; son pantalon collant disparaît inférieurement sous une botte à revers, posée à plat sur un étrier à large surface. Une ample ceinture tricolore entoure ses reins. Il est assis sur une selle haute, accompagnée d'une housse étincelante de dorures, ainsi que l'étui des pistolets d'arçon.

Le cheval, un moment retenu, va s'élancer; sa bride n'est plus tendue; son œil s'anime; ses naseaux soufflent; sa bouche laisse échapper une écume blanchâtre; sa tête est coiffée selon l'usage

des indigènes ; son poitrail est armé d'une pointe saillante et ciselée avec luxe.

L'enthousiasme de l'état-major éclate dans l'expression des visages et dans l'agitation spontanée des sabres. Il rappelle des noms illustres. Voici, sur le premier plan, Murat, la tête nue et serrant fortement la poignée de son sabre abaissé. Il est solidement établi sur un cheval brun, présentant sa croupe en raccourci; la selle est d'un travail précieux; la housse est enrichie de sequins suspendus à son bord frangé. Le cheval de Murat se recule en arrière, afin de laisser le passage libre au fier animal placé sous Bonaparte.

Viennent ensuite, en continuant l'ordre de position, Duroc, depuis grand maître du palais impérial; le Polonais Sulkouski, dont la vie ne devait pas se prolonger au delà de cette journée; Alexandre Berthier, chef de l'état-major général; Junot, sur le point de cueillir les palmes de Nazareth ; enfin le jeune et incorruptible Eugène Beauharnais, simple sous-lieutenant alors et depuis vice-roi d'Italie. Il termine le groupe du côté droit du tableau.

A la gauche, en partant du bord du cadre, on aperçoit Desaix, que l'Égypte a surnommé le Sultan juste, et dont le noble cœur a cessé de battre à Marengo ; Rampon, devenu célèbre par la défense de la redoute de Montenotte; Bertrand, dont le nom est le symbole populaire de l'amitié constante aux jours de l'infortune ; Lassalle, qui, plus tard, fit capituler Stettin, malgré les efforts de la Prusse. Rampon, qui a survécu à ces braves, les a rejoints aujourd'hui.

Étrange destinée ! ceux d'entre eux qui portèrent ensuite une couronne, eurent la fin la plus déplorable. Murat tomba sans gloire, fusillé dans un étroit espace; Napoléon est mort à Sainte-Hélène !

Au premier plan, et à l'angle gauche de la toile, sont groupés ensemble un Arabe, un Éthiopien et un Turc. C'est un trophée d'hommes que Gros a mis aux pieds du vainqueur. L'Arabe est renversé ; d'une main, il s'appuie sur son bouclier ; son bras droit allongé semble implorer la clémence du chef français, conjointement avec le Turc, étendant également son bras droit, et présentant aussi la main droite ouverte ; l'autre main écarte son gilet et

montre une large blessure béante à la poitrine ; un turban orne sa tête ; elle a un caractère grandiose et fortement écrit.

L'Éthiopien est couché sans vie sur les deux. Il n'a pas quitté son bouclier, et sa main est encore passée dans la courroie de son casse-tête. Ses pieds sont entre les sabots du cheval de Murat ; son col repose sur la hanche droite de l'Arabe, dont le corps est aussi dans un état complet de nudité ; son burnous est rejeté sur le dos et retenu seulement par le haut ; on n'en voit que l'attache et la partie couvrant le front. Le Noir n'a qu'un petit caleçon, et rien ne cache ses formes lisses et immobilisées par la mort.

Le fond du tableau est rempli par les Pyramides, la masse des Mamelouks dont l'avant-garde vient d'engager le feu, et, plus en avant, par les lignes françaises.

L'action, dans la *Bataille des Pyramides*, ne pouvait pas offrir autant de chaleur que dans les compositions précédentes. L'éloquence des faits l'emporte sur l'éloquence de la parole. Cette dernière est seulement figurée ici. Puis, nous n'entendons qu'une phrase de la harangue militaire. L'attitude de Bonaparte la rend bien aux yeux de ceux qui la connaissent dans le texte ; mais pour tout autre elle serait, il faut le dire, inintelligible.

Il en est, du reste, ainsi, de tout fait historique reposant sur une pareille base. Si l'on pouvait jamais oublier l'inspiration du général en chef, on lirait toujours sur la toile de Gros : Allocution du commandant avant la bataille. Sous ce rapport, la composition est parfaitement comprise et compréhensible. Les acteurs écoutent bien. Les plus âgés suivent le discours en gens habitués à ces exhortations. Les plus jeunes se laissent emporter à l'exaltation produite en eux. La présence, en cet endroit, des trois Orientaux abattus ne serait pas justifiée, si l'auteur n'avait voulu nous donner une idée rétrospective des succès déjà remportés par l'armée française, et nous faire préjuger le résultat de la bataille imminente, par celui des combats précédents.

Gros désirait aussi montrer à quels hommes on s'attaquait. Le système musculaire de l'Éthiopien, la force herculéenne du musulman, la structure nerveuse et sèche de l'Arabe, sont traitées de main de maître dans ces figures, formant entre elles de vives oppo-

sitions de dessin et de couleur. Un modelé soutenu, savant et vrai, des types bien écrits, sont les qualités principales de ce groupe, où l'auteur a pu se mettre plus à l'aise que dans les figures des nôtres, vêtus avec la parcimonie et l'étroitesse des habits français.

Le caractère distinctif de nos officiers n'est pas moins saillant. Celui qui paraît intrépide dans sa pose et aimer la représentation, c'est Murat; voici l'enthousiaste Sulkouski, le candide Beauharnais, le brave Rampon et l'ardent Duroc.

L'expression mélancolique de Desaix tient plus aux regrets du peintre qu'à la physionomie ordinaire du modèle : cette tête a été peinte de mémoire et sous l'impression d'un douloureux souvenir.

Le cheval blanc est d'une hardiesse étonnante. Le cheval de Murat est moins heureusement exécuté.

Le ciel chaud, le terrain sablonneux, les monuments disent assez que la scène se passe en Égypte. La ressemblance des traits popularisés de Bonaparte ne laisse aucun doute sur l'époque et le moment du fait historique fournissant le sujet du tableau.

La ***Bataille des Pyramides*** est sagement conçue. Elle ne comportait pas ces moyens énergiques, ces puissants ressorts mis en œuvre dans les grandes machines de ***Jaffa***, d'***Aboukir*** et d'***Eylau***. Ce n'est pas, à proprement parler, une bataille, mais sa préface. Les têtes s'échauffent et se préparent à la lutte.

Si l'on compare le travail de Gros aux allocutions représentées dans les bas-reliefs de Rome, on verra combien il l'emporte sur ses devanciers. Il a répandu de l'animation et de l'intérêt sur une donnée ingrate et difficile. Gros a tâché d'en racheter le peu d'éléments par une exécution soignée.

Le nu des trois figures orientales lui a fourni l'occasion de rappeler le peintre d'***Aboukir*** et le savant dessinateur. L'Arabe est d'un modelé ferme et vigoureux. Les muscles sont accusés par des plans justement placés. Le raccourci de la jambe gauche est admirablement bien senti. Le nègre est étudié de même : les lumières déterminant les saillies sont posées hardiment et rendent parfaitement le luisant d'une peau huileuse et fine. La tête du Turc est construite à la façon de Michel-Ange.

L'opposition de ces trois natures entre elles est très-pittoresque.



Page 149.

Gros a dû se plaire à reproduire les modèles de *Jaffa* et d'*Aboukir*. Il se retrempait avec bonheur dans les études spéciales de l'atelier. Il y trouvait une heureuse diversion à la confection fastidieuse des uniformes de notre nation; et sans les chevaux dont il pouvait embellir ses compositions de batailles, il aurait pu les prendre en aversion. Ces animaux sont ici pleins de vigueur : ils vivent, ils marchent, ils prennent une part active à cette scène.

Gros a peint la *Bataille des Pyramides* en 1810 ; elle fut exposée cette même année, et valut à l'auteur les sincères applaudissements des artistes et du public.

Le talent dont Vallot avait fait preuve en gravant *Eylau,* le fit choisir par Gros pour éditer au burin *les Pyramides*. Vallot a exécuté, d'après cette peinture, une planche où la conscience du traducteur a conservé l'esprit et le sentiment de l'original.

De la terre des Pharaons, nous passons aux champs de Wagram (fig. 32).

L'affaire est engagée depuis longtemps : il s'agit d'en finir avec un adversaire opiniâtre, disputant le terrain pied à pied. L'empereur a remarqué le côté faible de notre position. Il ordonne un mouvement d'artillerie qui doit décider en sa faveur le gain de la bataille. Placé sur le second plan, l'empereur désigne de la main l'endroit où il faut se rendre; il communique directement les ordres nécessaires. Il retient un instant l'ardeur de son cheval, dont l'élan témoigne une surexcitation belliqueuse. Ce fier animal tourne la tête du côté de la fusillade ; il pose sur trois jambes ; la quatrième se fléchit impatiemment ; le raccourci déterminé par sa direction fait une opposition heureuse avec le corps de Napoléon, agissant dans un sens inverse et présentant la face au spectateur.

A la droite de la toile, est un canon, la bouche dirigée en avant; il est escorté par deux artilleurs emportés au galop de leurs chevaux, dont on aperçoit seulement la croupe.

Chacun de ces cavaliers se retourne vers l'empereur. Le plus éloigné tient son sabre contre son épaule. L'autre fait le salut militaire en portant la main à sa coiffure ; il recueille avec respect,

et tout en continuant sa course, les indications de Napoléon.

Derrière lui sont deux officiers supérieurs de sa suite ; l'un d'eux est le prince de Neuchatel et de Wagram. Ils témoignent un sentiment involontaire de crainte et de douleur en apercevant Bessières blessé, entre les bras d'un grenadier et ceux du colonel Lejeune.

Le maréchal a perdu momentanément ses forces; ses genoux fléchissent; son corps s'affaisse ; il n'a pas quitté cependant son bâton, insigne de son rang. On lui dispose une couche improvisée; un grenadier étend un vaste manteau ; d'autres entrelacent leurs fusils de manière à former un dossier.

Le bataillon ému n'a pu s'empêcher de jeter un cri en voyant tomber son chef. Le bataillon s'est arrêté spontanément; les soldats qui le composent se sont distraits un moment de la grande préoccupation du jour, pour offrir cette haute marque d'intérêt au brave qui vient d'avoir son cheval frappé sous lui par un boulet, et se débattant dans les convulsions d'une cruelle agonie.

Le quadrupède se roule sur le dos ; ses membres s'agitent, sa tête se redresse, et son col fait de vains efforts pour ramener le corps dans une position normale ; ce ne sera bientôt plus qu'une masse inerte : la blessure est mortelle. Gros n'a pas reculé devant l'extrême difficulté des raccourcis et de l'expression à donner à cette dernière lutte ; il nous y intéresse ; notre éloge au peintre est accompagné d'un regret pour son modèle.

Le cheval lie les deux groupes principaux de la composition; le train d'artillerie, l'empereur et les deux suivants forment le premier; le bataillon de grenadiers, deux autres officiers supérieurs et Bessières soutenu sont les éléments du second.

Le fond est occupé par nos troupes et celles de l'ennemi. La fumée de la poudre obscurcit en partie le ciel et se confond avec les nuages. Des aides de camp traversent le terrain, où se déploient des lignes d'infanterie et de cavalerie.

L'ordonnance de cette grande esquisse est disposée avec intelligence ; la confiance du chef dans la manœuvre qu'il commande est parfaitement justifiée par le zèle et la promptitude mis à lui obéir.

Il semble voir défiler le train d'artillerie, sur l'effet duquel repose le succès de la journée. Le mouvement de ressaut des cavaliers éperonnant leurs chevaux ou les frappant du fouet, l'agitation causée par la présence de l'empereur, ne laissent aucun doute sur l'enthousiasme et la réussite des efforts de ce corps d'élite.

Gros a mis en usage un artifice ingénieux pour faire comprendre la rapidité de la course de cette colonne : elle se présente en raccourci et se détourne de la voie directe, seulement à une distance assez reculée. Le passage presque subit de la proportion géométrique des figures en avant, à la diminution perspective de celles qui s'enfoncent dans la toile, nous fait croire que nous avons eu très-peu de temps pour regarder passer les premières, et qu'elles sont déjà bien loin.

On s'explique donc aisément cette illusion ; l'auteur a trouvé le moyen de fixer d'abord nos regards sur la partie antérieure, en la rendant brillante, et il les fait arriver de suite, par la dégradation instantanée des teintes successives, à un plan fort écarté du point de départ.

Cependant la figure de l'empereur attire, la première, l'attention, par le jeu de la lumière et la vérité du geste. Il est posé de façon à ne pas voir Bessières recevant, de la troupe placée à sa gauche, une grande marque d'attachement et d'estime.

Ce sont deux faits qui se passent en même temps ; mais ils sont racontés, en quelque sorte, l'un après l'autre, par la manière dont Gros a disposé sa narration, en distribuant ses teintes et ses lignes, en raison de l'importance des différents chapitres.

L'esquisse de Wagram occupe une surface de huit pieds six pouces sur cinq pieds huit pouces ; elle a été commandée par le prince Alexandre Berthier de Neuchatel, et fait partie de la galerie de Grosbois.

Cette peinture était au salon de 1810. Les comptes rendus d'alors la mentionnent avec éloge. On signala surtout l'entente habile de la composition et le mouvement de la portion remplie par l'artillerie, mouvement d'autant plus sensible que, par opposition, Gros a suspendu pour un instant l'ardeur des soldats, vivement impressionnés par la blessure de leur chef. Ce contraste contribue

puissamment à montrer cet élan admirable des artilleurs, chargés de faire pencher la balance du côté des Français.

Les détails sont exécutés avec soin : la pièce de canon, enlevée au galop, est d'un ton et d'un relief irréprochables. Les chevaux sont étudiés et peints avec une connaissance exacte de leur structure et de leurs habitudes ; le cheval de Bessières offre une immense difficulté vaincue ; l'artiste ne peut que saisir à la hâte de pareils raccourcis, et, pour les rendre avec ce sentiment, il faut un pinceau savant et preste.

La couleur générale est vigoureuse. Les tons grisâtres du ciel et de la poussière amènent d'heureux repos ; ils font valoir et avancer les objets et les personnages du premier plan. L'esquisse de *Wagram* a été lithographiée.

Le pinceau de Gros va se reposer maintenant sur des sujets de moindre importance.

Il existe un portrait en pied du roi de Westphalie, faisant pendant avec celui de sa femme ; tous deux ont été peints par Gros : ils présentent assez d'intérêt pour en faire une mention toute particulière.

Jérôme a le costume officiel des princes de l'empire, entièrement blanc, à l'exception seulement de la toque en velours noir, ornée d'un brillant et entourée d'ornements d'or simulant une couronne. Sa pose est simple : le corps repose sur la jambe droite ; la main de ce côté tient un sceptre ; elle s'appuie sur l'arête d'une table, recouverte d'un drap de velours rouge, avec franges d'or, décoré de l'écusson westphalien. Ce meuble est chargé de deux in-folio dorés sur tranche, reliés également en velours rouge et portant pour inscription : celui de dessous, le mot *Westphalie*, et celui de dessus : *Code Napoléon*. Ce dernier volume sert de base à la couronne du royaume de Westphalie.

Une tenture verte et parsemée d'abeilles est au fond ; le tapis de pied est de la même couleur. Ces tons vigoureux ajoutent au relief des étoffes de soie et donnent de l'éclat au visage, seule partie des chairs à découvert. Les plumes de la coiffure, la collerette à

tuyaux, le manteau court jeté sur l'épaule gauche, l'habit serré par une ceinture en tissu d'or, et fermé sur la poitrine, les jambes et les pieds dessinés sous le satin qui les couvre, communiquent un peu de froideur à l'ensemble.

On peut blâmer le mouvement de la main gauche, tenant l'épée avec une certaine affectation excluant la grâce.

La tête est ressemblante ; les détails, et surtout les décorations, sont touchés avec une grande facilité ; c'est une toile d'apparat, dans laquelle Gros était trop restreint : il fallait suivre méticuleusement une coupe d'ajustements mesquins, tout en cherchant le faste. La vie du frère de l'empereur n'offrait rien qui pût fournir un motif caractéristique, permettant de répandre quelque poésie sur une stricte représentation des exigences de l'étiquette observée à la cour impériale.

Le portrait de la reine de Westphalie est supérieur au précédent, sous le double rapport de l'agencement de la composition et du dessin des nus. La fille du roi de Wurtemberg est une femme de forte complexion ; elle est blonde et en a toute la fraîcheur; elle se tient debout ; son visage est tourné de trois quarts ; ses yeux regardent le spectateur avec bienveillance. Un riche diadème de pierreries étincelantes orne son front, sur lequel se jouent de légères boucles de cheveux ; des diamants sont suspendus à ses oreilles ; un collier de perles s'étale en double rang sur sa poitrine ; un corsage élevé, selon la mode du temps, se termine immédiatement au-dessous du sein.

Deux bouffants de satin, relevés d'or et surmontés d'un feston ogival, couvrent le haut d'un bras ferme, potelé, terminé gracieusement par une main modelée avec amour et d'un dessin pur et coulant ; trois rangs de perles forment un bracelet au-dessus du poignet.

A la ceinture se rattache une grande robe ouverte sur le devant : elle est d'un beau velours nacarat, portant des abeilles d'or et doublé de satin et d'hermine ; elle se déroule en larges plis, et se continue par une queue allongée.

Une robe d'un tissu transparent et brodé de fils d'or est passée sur un dessous de satin, ne laissant apercevoir que le bout du pied droit; la main droite est posée sur des gants placés à l'angle d'une table, recouverte d'un velours bleu, et supportant un coussin de velours rouge, sur lequel on voit une couronne semblable à celle qui se trouve dans le portrait du roi de Westphalie.

Derrière la reine, est un trône en or, dont l'étoffe est assortie à la couleur du tapis, frangé d'or, cachant la table. Une draperie, verte comme celle du parquet, est relevée : elle permet ainsi de voir une grande porte cintrée, ouvrant sur un palier borné par une balustrade. Ce palier sert d'issue pour descendre dans le parc, dont on découvre les hautes charmilles sur une petite portion de ciel.

Cette disposition architecturale donne une grande profondeur à cette toile, où l'air circule et dégrade habilement les plans divers.

La tête, remarquable par sa ressemblance, est peinte avec simplicité; des ombres transparentes, et cependant vigoureuses, la modèlent en lumière, sur un fond obscur et vaporeux. Le bras et la main gauches sont, sans contredit, les parties les mieux traitées. La fossette formée au coude par l'extension naturelle de l'extrémité supérieure, le pli résultant de la flexion vers l'articulation du bras et de l'avant-bras, sont rendus avec une finesse étonnante. Gros aimait à reproduire ces gracieux détails, accusant l'étude vraie de la nature et répandant un charme particulier sur l'exécution par leur naïveté.

Gros a tiré tout le parti possible d'une mode outrageant la structure humaine, en déterminant la taille au-dessus de la place assignée par le rétrécissement du tronc, vers le haut des hanches. Néanmoins, on est frappé de la noblesse du maintien et de l'art avec lequel le peintre a déguisé les imperfections de son modèle.

ESQUISSE DE LA COUPOLE

Napoléon avait atteint le faîte de la puissance. L'individualité du chef de l'empire se manifestait partout. Au dehors, l'empreinte de son pas était, en quelque sorte, l'estampille de la France. Au dedans, l'empereur était l'âme et le cœur de l'État ; son épée était le blason de la grande armée ; son sceptre tenait lieu du sceptre de la loi. Le temps était venu de consolider le berceau de sa dynastie, afin d'assurer l'avenir de la nouvelle monarchie élevée sur le pavois militaire. Chaque monument public offrit une inscription pour l'histoire du héros législateur, un écho pour sa gloire.

Ce fut dans le temple consacré aux grands hommes par la patrie reconnaissante que Napoléon Ier voulut dresser l'acte de baptême et de consécration de sa race. Il désigna Gros pour en rédiger la formule dans la langue universelle de la peinture.

Pour préserver cet acte authentique des atteintes du temps, les précautions préparatoires les plus convenables furent prises par une commission spéciale nommée à cet effet, et composée des plus savants chimistes d'alors. MM. Thenard et Darcet confectionnèrent un enduit solide et durable pour recouvrir la calotte interne de la coupole supérieure du Panthéon, où le peintre allait retracer les quatre origines des diverses dynasties, ayant successivement régné sur la France.

Le sous seing privé relatant les obligations respectives des parties contractantes, l'artiste et le ministre de l'intérieur, établit dans sa teneur un fait historique curieux : l'intention formelle de

Napoléon de rendre le Panthéon à l'exercice du culte catholique ; nous en transcrivons ici le texte entier, d'après l'original même.

« Je soussigné, Antoine-Jean Gros, peintre d'histoire, membre de la Légion d'honneur, m'engage envers Son Excellence le ministre de l'intérieur à peindre la calotte du dôme du Panthéon, et à y représenter, dans la proportion de figures de quatre mètres, une gloire d'anges emportant au ciel la châsse de sainte Geneviève ; au bas, Clovis et Clotilde, son épouse, fondateurs de la première église ; plus loin Charlemagne, saint Louis ; et, à la partie opposée, Sa Majesté l'Empereur et Sa Majesté l'Impératrice consacrant la nouvelle église au culte de cette sainte.

« Je demande pour cet ouvrage la somme de trente-six mille francs, qui me seront payés en trois termes, savoir : douze mille francs lorsque ma composition sera terminée et arrêtée par Son Excellence, et que je pourrai me mettre à peindre; douze mille francs lorsque mon ouvrage sera avancé aux trois quarts; et les derniers douze mille francs lorsque, l'échafaud retiré, on pourra jouir de la vue du plafond.

« Il ne me sera fourni, pour m'en faciliter l'exécution, que le plancher actuel, qui ferme l'ouverture de la première calotte. Tous autres ustensiles, tels qu'échelles doubles, marchepieds, tréteaux, etc., etc., seront à ma charge, et je ne pourrai rien revendiquer pour leur payement ou loyer.

« Je m'engage à terminer cet ouvrage dans l'espace de dix-huit mois, si la calotte est fermée au 1er janvier prochain, et de deux ans si elle ne l'est qu'au mois de juin 1812.

« Paris, le 1er août 1811.

« *Signé* : GROS. »

Et au-dessous :

« Approuvé, Paris, le 9 août 1811.

« *Le ministre de l'intérieur, comte de l'empire,*

« *Signé* : MONTALIVET. »

En vertu de ce contrat, Gros soumit à l'approbation ministérielle le projet dont nous allons donner la description (fig. 33).



Au centre d'une composition circulaire, trois anges, dans l'attitude d'une vénération profonde, élèvent aux cieux la châsse d'or de sainte Geneviève. Ces enfants, aériens par l'élégance de leurs formes et le ton transparent des chairs, se détachent sur un fond lumineux, où l'on aperçoit des têtes de chérubins composant une couronne au-dessus de la sainte relique.

A la droite de cette Gloire est un ange portant la houlette, modeste attribut de la patronne du monument.

A gauche, une autre créature angélique tient dans ses mains une couronne de roses blanches, symbole virginal de l'innocence et de la pureté de l'âme de la simple bergère.

Quatre groupes principaux remplissent l'espace inférieur le plus rapproché de la circonférence. Les souverains français dont le nom commence une ère monarchique en sont les données poétiques. Clovis, Charlemagne, saint Louis et Napoléon se suivent dans l'ordre chronologique de leur règne. Tous sont agenouillés sur des nuages, dont l'ensemble indique une apothéose commune, et rattache ainsi l'un à l'autre chaque épisode d'un seul poëme national.

Vêtu de la tunique bleue des Francs, et les épaules recouvertes d'un manteau de pourpre, Clovis a la couronne en tête et le front incliné. Il tient de sa main droite le signe distinctif de la royauté; son bras gauche est soutenu par la main de Clotilde, qui l'attire à une foi nouvelle. La main de Clovis marque, par son extension, l'adhésion de l'idolâtre converti. Sa femme semble achever de convaincre le royal néophyte; elle occupe sur la toile une place analogue à son rôle dans cette circonstance; son corps, noble et souple, se développe avec fierté près de son époux.

Derrière eux, un ange fait remarquer leur union; un second s'est emparé du globe, emblème de la nationalité française; il repousse un troisième enfant chargé d'une enseigne des Romains : leur pouvoir a cessé.

Grand dans son geste excentrique, Charlemagne étale les plis d'un large manteau; son front médite; il est orné d'un brillant diadème. Sa longue épée est fixée à son ceinturon. L'index de sa main droite puissante parcourt des caractères tracés sur un livre,

supporté par deux anges d'un mouvement gracieux. Sa main gauche ne fléchit pas sous le poids de la boule surmontée d'une croix, et elle la maintient avec fermeté. Hildegarde s'efface presque entièrement près du colosse de la royauté. Un beau profil abaissé, des mains jointes et deux genoux suppliants sont tout ce que l'on distingue de la reine.

Plus humble dans sa pose que son prédécesseur, saint Louis est enveloppé d'un manteau bleu, fleurdelisé et doublé d'hermine; ses yeux sont levés vers le ciel : il lui fait hommage de son titre de gloire chrétienne; ses mains montrent avec onction la couronne d'épines, due à son épée victorieuse, et rapportée de Palestine comme un trophée de son pieux pèlerinage. Sa chaste épouse se tient, avec recueillement et respect, à distance du prince religieux.

Sur un plan secondaire, des anges balancent l'étendard flottant des croisés.

Voici maintenant le siècle de Napoléon le Grand. L'attitude du guerrier-législateur est grandiose; le sceptre sur lequel il s'appuie touche à sa formidable épée; des lauriers ombragent son front. Le costume impérial se déploie avec dignité sur sa personne auguste; la main qui a renversé tant d'empires se porte vers le monument qu'il rend au culte de la divine protectrice de Paris.

A la droite du héros, est l'impératrice des Français; elle enlace de ses bras maternels le fils qui resserre encore ses liens d'épouse.

Cet enfant porte déjà la couronne de fer; il est debout entre ceux dont il a reçu le jour; son regard se dirige vers l'empereur, dont il doit plus tard occuper le trône; sa petite main joue avec le grand cordon de la Légion d'honneur, couvrant en partie sa poitrine; son bras droit prend un appui solide sur le bras droit de son père; une légère tunique blanche laisse à nu ses jambes délicates. Le royal enfant se rejette en arrière, impressionné par la crainte de tomber de si haut.

Comme accessoire de ce magnifique groupe, un ange, soutenant le code des lois napoléoniennes, tend son autre main vers une mappemonde confiée aux soins d'un habitant des cieux, du même âge : pensée ingénieuse exprimant l'influence de cet immortel recueil sur les destinées de l'univers entier.

On juge, d'après ces indications générales, comment l'auteur avait compris sa mission, en donnant, à chacun des chapitres de cette histoire de France, un caractère distinctif, clair et précis.

Cette base fut adoptée, sauf les agrandissements que l'exécution pourrait suggérer à Gros, par une étude suivie de la question à résoudre. Il fut heureux d'avoir une aussi belle occasion d'acquérir une palme nouvelle; il se mit immédiatement à l'œuvre, en exécutant des essais partiels.

La commande de la coupole avait une portée essentiellement politique; elle dut subir les conséquences des grands événements amenés par la réaction anti-napoléonienne.

Le 16 avril 1814, le commissaire provisoire au département de l'intérieur pria Gros de suspendre son travail jusqu'à nouvel ordre.

Le 10 août suivant, Gros reçut cette lettre :

« Monsieur, j'ai adopté la proposition que vous m'avez faite au sujet de la modification nécessaire dans la peinture de la coupole de Sainte-Geneviève.

« La quatrième place après Clovis, Charlemagne et saint Louis, devra être occupée par Sa Majesté le roi Louis XVIII, accompagnée de son auguste nièce la duchesse d'Angoulême, et remettant le royaume sous la protection de la sainte. Ce dernier sujet terminera très-bien le cercle des grandes époques religieuses, en indiquant lui-même le commencement d'une ère nouvelle et d'une plus grande prospérité.

« Ayant égard, Monsieur, à l'importance du travail qui vous est confié, aux soins que vous y mettez, à l'effet que l'on doit attendre d'après le rapport qui m'en a été fait, et à la modicité du prix d'abord fixé, j'ai arrêté que ce prix serait augmenté, et les 36,000 francs portés à 50,000 francs ; des mesures seront prises à la comptabilité de mon ministère, pour vous faire payer, sur ce pied, aux époques fixées par le traité du 1er août 1811.

« Je vous engage maintenant, Monsieur, à reprendre votre ou-

vrage, et à ne plus l'abandonner que quand il sera arrivé au point de perfection que vos talents donnent le droit d'espérer.

« J'ai l'honneur d'être, très-parfaitement, votre serviteur,

« Par ordre de Son Excellence,

« *Le directeur de correspondance, chef de la* 3[e] *division, Officier de la Légion d'honneur.*

« NEUVILLE. »

Le 11 février 1815, une indemnité de logement, montant à la somme annuelle de 800 francs, fut en outre accordée à Gros.

Le 31 mars 1815, le signataire de la lettre précédente adressa cette autre communication au peintre de la coupole :

« Monsieur, au mois d'août 1814, le prix des peintures de la coupole du Panthéon avait, de 36,000 francs, été porté à 50,000 francs, et quelques modifications nécessitées par les circonstances avaient été faites dans le plan.

« Par une décision d'hier, et sur un rapport que j'ai eu l'honneur de lui faire, le ministre a maintenu la fixation du prix à 50,000 francs; mais il a ordonné que le dessin qui avait été arrêté dans le principe fût repris par vous.

« Ainsi, dans les quatre groupes qui accompagnent l'apothéose de sainte Geneviève, vous devrez faire figurer Clovis, Charlemagne, saint Louis et l'empereur Napoléon.

« Je ne puis que vous inviter à mettre toute l'activité possible dans votre travail.

« Le ministre a un grand désir de voir ce bel ouvrage achevé.

« J'ai l'honneur d'être, Monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur,

« NEUVILLE. »

Le 16 mai d'après, Carnot prit lui-même la peine d'annoncer à Gros que l'empereur avait confirmé l'indemnité de logement allouée antérieurement.

Enfin, après les cent-jours, un troisième contre-ordre vint mettre définitivement Louis XVIII en possession de la quatrième

place, dans la série historique de la coupole ; d'autres travaux forcèrent le peintre à la laisser inachevée longtemps encore.

Reprenons l'ordre chronologique des travaux du maître.

Le portrait équestre de la reine de Westphalie, exécuté sur une grande toile, en 1811, est l'un des plus importants de Gros. La reine est assise sur un cheval ardent. Une longue robe dessine la taille et laisse voir, sous des plis ondoyants, les extrémités inférieures, disposées avec une convenance et une grâce parfaites. Une toque, ornée d'une aigrette, accompagne le visage et la chevelure, et complète le costume d'amazone. Un collet monté sort du haut de son vêtement, serré par une ceinture et fermé par des brandebourgs ; les manches, bouffantes sur l'épaule, sont collées sur le bras; elles se terminent par une fourrure.

La main droite de la reine tient une cravache dirigée mollement vers la croupe du cheval. Celui-ci déploie avec élégance et vigueur ses jarrets nerveux ; sa longue crinière et sa queue flottante ajoutent à l'aspect général et rendent le mouvement plus sensible.

Le fond du tableau représente le jardin du palais de Cassel, élevé dans le lointain. On a pu blâmer le ton grisâtre un peu trop prodigué dans cette composition, mais on y reconnaît partout une main savante et consciencieuse.

La réputation de Gros se répandait en Europe. L'Italie, témoin des premiers efforts du peintre, ne resta pas indifférente à cet entraînement général. L'Académie de Saint-Luc fit remettre à Gros un diplôme de membre; il lui fut décerné dans la séance du 17 novembre 1811, sous la présidence du célèbre Canova.

Une femme va servir de modèle au nouvel académicien.

Le portrait en pied de la comtesse de Lassalle est une œuvre capitale, où l'on voit que le pinceau du portraitiste a été tenu par un peintre d'histoire.

Mme de Lassalle est vêtue d'une robe de velours noir et d'une toque de même étoffe, ornée d'une plume blanche retombant sur l'épaule.

Cette dame est sous l'impression d'une perte irréparable. Elle ne peut détacher ses douloureux regards du buste en marbre où revivent les traits du général, son illustre époux, mort à trente-quatre ans, frappé d'une balle au front, au moment où la bataille de Wagram venait d'être gagnée.

Les yeux de la jeune veuve sont humides de larmes ; sa main droite tient un mouchoir et le presse avec un sentiment profond d'amertume.

On est ému devant cette expression si vraie et si digne. On partage, on respecte cette expansion de l'âme oppressée, et l'on repose sa vue avec bonheur sur cette gracieuse petite fille, cherchant ingénument à tirer sa mère d'une préoccupation pénible. Idée heureuse et touchante ! Elle oppose le riant avenir de l'enfance aux souvenirs d'un passé sans retour. Elle voile une tombe sous un berceau, et convie aux douceurs consolantes de la maternité la femme que la mort a privée de son époux. La fille de Mme de Lassalle est coiffée à la Titus ; elle porte une robe blanche entourée de dentelles, et laissant voir des épaules fraîches et rondes, d'une grande naïveté d'exécution. Des bottines rouges, garnies d'astrakan, forment la chaussure. L'enfant a saisi la main et le bras gauches de sa mère, avec ses deux mains potelées et roses, et s'efforce d'attirer une attention trop longtemps détournée. Un regard affectueux fait également un tendre appel à l'auteur de ses jours ; il semble lui demander une caresse, avec ce dépit charmant et câlin, si naturel à cet âge, sans parvenir encore à l'entraîner hors de cette enceinte, où l'aimable petite fille n'occupe pas exclusivement le cœur endolori de l'affligée.

Cette scène est palpitante d'intérêt; Gros a mis un soin tout particulier à la peindre. Le visage de Mme de Lassalle est plein de noblesse et d'animation ; ses bras nus et ses mains sont dessinés avec pureté. Sa fille est le type de cette candeur enfantine, ayant besoin d'amour et de protection. Il y a dans son ensemble une grâce admirablement sentie : elle contraste habilement avec la dignité

de la veuve du général de Lassalle; c'est le sourire qui renaît après la douleur.

Cette pensée, comme toutes celles qui sont grandes, vient du cœur. Celui de Gros se ressouvenait de la bienveillance de la femme de Léopold Berthier : elle lui prêtait à Gênes, et dans le palais Doria, son salon pour atelier. Elle profitait de sa haute influence, en faisant obtenir à son protégé des travaux lucratifs et propres à suffire aux exigences d'une position précaire.

Le maître dut jouir doublement du bonheur de pouvoir immortaliser, dans ce chef-d'œuvre, le souvenir de la vive gratitude du jeune artiste, obligé de travailler pour vivre, et de trouver ainsi le moyen de progresser dans sa carrière.

Gros fut comblé d'éloges au salon de 1812. On admira la composition, le dessin et la brillante couleur de cette toile, digne en tout point de faire le pendant de celle du général de Lassalle.

Le fond est d'une élégante simplicité : Mme de Lassalle est dans un petit salon au rez-de-chaussée; un tapis à rosaces couvre le parquet; un canapé s'adosse à la paroi faisant face au spectateur.

A la gauche du cadre, est un piédestal, supportant le buste du général, vu de profil.

A l'opposite, et dans le fond, une porte, garnie de rideaux entre-croisés supérieurement, est ouverte. Cette disposition permet d'apercevoir les plans éloignés d'un jardin, dans lequel des enfants s'amusent à jouer.

La lumière, disposée avec art et dégradée avec ménagement, éclaire d'une teinte mélancolique les accessoires, et laisse briller convenablement les carnations; il en résulte une harmonie attachante; elle conduit doucement notre vue de la mère à l'enfant, et lie intimement ensemble la mémoire de celui qui n'est plus, aux regrets de sa veuve, en nous associant à ce témoignage d'une noble et constante affection.

La prise de Caprée, par Lamarque, avait eu un retentissement immense; Gros voulut écrire, pour la glorification de nos armes, une page aussi belle. Elle méritait un semblable historien.

Joseph avait cédé le trône de Naples à Joachim Murat. Le nouveau roi prit la résolution de se rendre maître de Caprée, alors occupée par les Anglais, sous le commandement de sir Hudson Lowe, d'exécrable mémoire. Lamarque fut désigné pour cette périlleuse expédition.

Le 4 octobre 1808, à trois heures du matin, on vit sortir de Naples soixante bâtiments de transport, montés par quinze cents hommes. Ils avaient été choisis parmi les carabiniers et les grenadiers de l'armée française et napolitaine. Une partie appartenait à la garde royale. Un renfort de quatre cents hommes vint de Salerne, rejoindre la flottille en mer.

Le général Lamarque, commandant en chef, était secondé par les généraux de brigade Montserat, Destrées, Pignatelli, et les adjudants divisionnaires C. Thomas et Chavard.

Une frégate, une corvette et vingt-six canonnières protégeaient la petite armée. La mer était très-houleuse : on ne put atterrir immédiatement. Les Anglais eurent le temps d'organiser leur système de défense.

Cinq cents des nôtres débarquèrent sous le feu d'une vive fusillade. Les grenadiers royaux et les chasseurs corses s'élancèrent les premiers, sous la conduire de l'adjudant C. Thomas. Ils furent bientôt suivis de nos braves.

Mais ce débarquement était la moindre des difficultés : il fallut débuter par s'emparer de la hauteur d'Anocapri, dominant l'île entière et ses forts. Nos soldats n'hésitèrent point.

Des échelles sont appliquées contre le roc à pic. Malgré les balles anglaises, on gravit des sentiers coupés, de distance en distance, par des fossés et des retranchements, défendus par deux bataillons du régiment royal de Malte. Ils furent faits prisonniers de guerre ; huit cents des leurs furent amenés à Naples.

Dès que les Français se furent installés sur cette assiette formidable, le commandant anglais réunit ses forces dans les postes fortifiés de Saint-Michel, de Saint-Constant et dans le fort Majeur, afin d'attendre des secours. On ne pouvait les empêcher d'arriver ; il devenait urgent de conquérir la partie basse de l'île.

Une seule voie était ouverte pour y descendre. C'est un escalier

de cinq cent onze marches, pratiquées dans le rocher; il ne pouvait y passer de front qu'un seul homme, et sous le feu du fort Saint-Michel, dont tous les canons chargés à mitraille tiraient sur ce point.

On éleva quelques batteries à la hâte, et, sous leur protection, nos troupes forcèrent cet étroit passage.

Au même instant, on signala, sur mer, les secours adressés à l'ennemi. On compta quatre frégates, deux corvettes, trois bricks, quatre bombardes, quinze canonnières et neuf bâtiments de transport, destinés à bloquer l'île.

Les Français avaient pour deux mois de vivres et de munitions. Murat voulut néanmoins assurer positivement les subsistances de l'armée. Il se rendit en personne à la pointe de Campanella, détacha quelques canonnières, et fit attaquer vigoureusement l'escadrille anglaise, qui attendait un vent favorable.

Le succès le plus heureux justifia cette entreprise. Quarante bâtiments de transport purent s'approcher, et complétèrent nos approvisionnements.

Enfin, nos batteries ayant en partie démantelé les forts, les Anglais signèrent une capitulation, en reconnaissant la garnison entière de l'île prisonnière de guerre. C'était le 19 octobre.

Des traits étonnants de courage et d'audace signalèrent cette importante conquête. Il était impossible de les recueillir : le résultat les fait préjuger; un, entre autres, nous a été conservé ; nous le citons :

Le chef d'escadron Livron commandait cent hommes. Il aborde avec sa canonnière un rocher presque vertical; il y applique une échelle et s'écrie : « Soldats! nous ne nous connaissons pas encore, mais, si vous voulez me suivre, nous nous connaîtrons bientôt. » Il s'élance, gravit cette route qui semblait impraticable, et fait cesser le feu d'une batterie ennemie défendant la côte.

La flottille fit également des prodiges de valeur.

Quinze jours avaient suffi pour consolider la prise de possession de Caprée. La relation des opérations de cette campagne comprend plus d'une feuille dans notre histoire : Gros n'en avait qu'une; il fallait y faire entrer au moins les principaux épisodes.

Il est bien difficile au pinceau de suppléer la plume, quand il ne

dispose pas d'une série de tableaux pour retracer, dans une suite progressive, les chapitres successifs du récit entier. Le peintre a concilié tout, en disposant la scène, de façon à raconter, par ordre de date, pour ainsi dire, les accidents militaires de la prise de Caprée. Il en existe une esquisse à la plume et une autre peinte. Nous nous servirons des deux pour exposer clairement la pensée de l'auteur. Elles ne diffèrent que par le plus ou moins de personnages : le dessin offre plus de simplicité ; nous commencerons par lui (fig. 34).

Des Napolitains, penchés sur leurs avirons, poussent et fixent sur le bord l'embarcation d'où le général Lamarque vient de descendre. Il donne l'ordre de faire éloigner les bateaux à mesure que leur débarquement s'effectue ; il n'y a plus à songer à la retraite, il faut vaincre ou mourir.

Déjà des grenadiers ont posé des échelles et, se soutenant mutuellement, ils escaladent le rocher à pic, sur l'angle gauche du cadre.

Parvenus au haut de la première échelle, ils en maintiennent une autre, sur laquelle des braves se sont hissés ; parmi ces derniers, on voit Livron s'accrocher, d'une main, aux anfractuosités du roc, et, de l'autre, inviter sa troupe à le suivre.

Un soldat prête ses épaules à un camarade pour favoriser son ascension. D'autres retombent épuisés par leurs efforts, ou frappés par les batteries anglaises, dont on aperçoit la fumée sur le mamelon situé en face, et surmonté d'un fort qui le protége.

A l'angle droit, arrive un bateau conduit par des Napolitains. L'un d'eux est couché sur l'avant ; il est mortellement blessé ; sa rame est entre les mains de l'un des grenadiers transportés. Ce bateau va refouler un soldat, précipité dans la mer, contre le flanc d'un autre petit bâtiment, côte à côte avec celui qui portait Lamarque. Les bras écartés de l'homme qui se noie s'apprêtent à s'opposer au rapprochement des deux parois, qui le menacent d'une mort certaine ; ses cris sont entendus ; un matelot lui tend une main secourable. On s'interroge avec anxiété sur le sort de cet homme, car la mer est houleuse et ne permet pas d'agir en liberté.

Au second plan, et vers le milieu, dans l'espace resserré entre



Fig. 34.

les bateaux dont nous avons parlé, une petite barque amène un officier supérieur anglais; il a été mis hors de combat par une blessure; un de ses lieutenants dépose deux étendards aux pieds du roi de Naples, debout sur un brick et entouré de son état-major.

Derrière ces deux groupes, liés entre eux par celui du côté droit, on distingue une colonne abordant le rivage, et, plus loin encore, l'engagement des flottilles entre elles. Le Vésuve domine l'horizon.

Dans l'ébauche peinte, l'angle gauche est rempli par un grenadier; sa coiffure est tombée; il lutte encore contre le flot qui vient de le jeter au rivage; il se retient à une saillie de rocher, et tire à lui un compagnon, nageant avec difficulté pour atteindre également le bord.

Au-dessus de ces figures, des sapeurs se précipitent hors du bateau.

Ici, le général Lamarque brandit son sabre nu. Il fait un appel à son armée, et semble lui promettre la victoire.

Les autres changements sont de peu d'importance; seulement l'auteur a fixé davantage l'intérêt sur le grenadier près d'être écrasé par l'entre-choquement des bateaux. Un plus grand nombre d'hommes s'occupent de lui, soit en le saisissant par sa buffleterie, soit en lui lançant un cordage.

En ce même endroit, un cadavre flotte à la surface; la pose de l'un des matelots attire trop l'attention par son développement académique. Nous préférons la première indication; elle distrait moins le regard allant chercher le personnage principal, et elle est incontestablement plus vraie.

Nous pensons que Gros a été mieux inspiré dans le geste ordonnant d'éloigner toute idée de reculer, en renonçant à la possibilité de se rembarquer, dans le cas d'un mécompte.

Le mouvement du général Lamarque dans l'esquisse peinte est trop une réminiscence des traditions de l'école; l'auteur n'avait pas dit son dernier mot : et nous aurions sans doute à constater un beau succès de plus, si l'exécution en grand fût venue réaliser les promesses de cette composition; l'aspect des vagues écumantes aurait singulièrement augmenté le pittoresque du spectacle.

On pourra reprocher à Gros d'avoir confondu deux instants, l'assaut et la reddition. N'était-il pas poétique d'exprimer ainsi la rapidité de la conquête ?

Une narration peut être contenue sur une seule page, à la condition de faire lire, en ordre utile, chaque phrase du discours ; cette condition était observée.

En contraignant l'admiration du spectateur de s'arrêter progressivement sur l'empressement des matelots, la hardiesse héroïque de la troupe et de son chef, il se passe un certain temps avant d'arriver au plan occupé par le fragment relatif à la reddition. Le roi Joachim entre effectivement en scène après la besogne faite par son lieutenant ; ces rôles sont parfaitement distribués. La perspective aérienne eût encore mieux établi la transition des derniers efforts de l'attaque, à son résultat logique.

Nous n'avons pas à nous inquiéter ici de la forme ; cependant on la pressent dans ces traits, dont tout le mérite est dans la justesse de la place.

Quelques lignes déterminent le mouvement et l'ensemble : quelques points caractérisent la tête du Français, du Napolitain, de l'Anglais, dans le petit croquis à la plume, où tout paraît néanmoins colossal, parce que tout y est grandement conçu.

Murat n'était pas homme à poser au second plan. Il se jugeait de taille à remplir seul un grand cadre. Il se fit peindre par Gros, comme il voulait se présenter devant l'histoire.

Le roi de Naples est monté hardiment sur un magnifique cheval dont il retient l'élan, pour donner des ordres à des troupes supposées en avant et en dehors du cadre.

La tête de Murat est de trois quarts ; elle porte une coiffure, empruntée à l'uniforme polonais et surmontée d'un panache ; des décorations couvrent sa large poitrine. Un pantalon collant dessine les formes de la jambe gauche, dont le pied tend la courroie de l'étrier. Son sabre bat le flanc du cheval ; il a pour housse une peau, dont la tête et les griffes sont agitées par un mouvement oscillatoire. Le fier animal soulève ses pieds de devant ; il est prêt à

reprendre le galop, et il mord le frein, que sa bouche couvre d'écume; ses naseaux soufflent avec impétuosité; son œil brille d'un vif éclat; ses oreilles se dressent au bruit de la fusillade. Sa crinière et sa queue suivent l'impulsion de l'air.

Des nuages de poussière indiquent sa direction.

On voit fumer le Vésuve vers l'horizon. Des vaisseaux sillonnent la mer. Entre elle et Murat, se passe une charge de cavalerie. Un ciel vigoureux rembrunit la portion supérieure de la toile.

Ce portrait est l'un des plus considérables de Gros; il se compose d'une manière tout à fait historique. Son style est grandiose et brillant. C'est ainsi que l'on pouvait seulement montrer à la postérité les traits de l'un de nos plus vaillants hommes de guerre, et du prince fastueux reflétant, dans son attitude, son goût prononcé pour la représentation.

La noblesse et la dignité du maintien, le calme des doigts désignant l'endroit où il faut diriger la troupe, l'énergie du regard et la fierté du geste, sont des signes caractéristiques convenant parfaitement pour rendre le modèle.

Des tons solides et francs, un modelé nerveux, des détails facilement exécutés ne recommandent pas moins cette belle peinture, exposée au Louvre en 1812, la même année où Géricault débuta par un portrait équestre, qui le classa, de prime saut, parmi les plus habiles en ce genre.

Gros a fait une composition au crayon et une esquisse peinte du portrait de Murat: l'esquisse est un chef-d'œuvre plein de fougue et d'un sentiment admirable de couleur.

Un rapprochement venait d'avoir lieu entre la France et l'Autriche. Les deux chefs de ces grands Etats avaient échangé l'assurance d'une entente mutuelle. Gros eut à représenter ce fait, dont la conséquence fut une alliance entre leurs familles.

Dans l'*Entrevue de l'empereur des Français et de l'empereur d'Autriche en Moravie*, ces compétiteurs ont la tête découverte; ils s'avancent l'un vers l'autre. Napoléon tend la main droite au souverain d'Autriche, vêtu du costume de sa nation, l'habit blanc,

le pantalon rouge, le manteau blanc doublé de rouge et constellé de décorations.

Le chef de l'armée française est plus réservé encore dans sa mise. Le grand cordon de la Légion d'honneur est le seul insigne placé sur sa poitrine; il porte l'habit vert avec la redingote grise. Ainsi que son futur beau-père, il tient son chapeau de la main gauche.

Cet ensemble se détache sur la fumée d'un feu de bivouac. La physionomie italienne de Napoléon contraste, par la vivacité de son expression, avec le flegme de l'Autrichien; ces deux têtes sont de profil.

Un seul officier sert d'escorte à l'empereur d'Autriche. Derrière eux et vers le quatrième plan, des habitants sont accourus pour voir les traits des deux souverains. La pantomime de ces paysans exprime leur satisfaction de cette entrevue amicale et leur désir de s'approcher davantage, malgré la consigne d'un officier qui les retient.

A l'angle gauche du cadre et près de Napoléon, est son cheval isabelle, maintenu par un jeune écuyer; à côté, mais plus loin, des officiers se tiennent debout au devant de la tente impériale française.

Les hauteurs composant le fond sont gardées par des vedettes françaises.

Il y a de la noblesse dans la pose des deux personnages principaux. Les draperies de François sont ajustées avec ampleur et peintes largement; les détails des figures accessoires sont touchés sans prétention. Le paysage est vrai.

Le caractère de cette composition est la simplicité. Le ton local n'a pas la chaleur habituelle du maître : la lumière n'est pas assez convenablement distribuée, et rend l'aspect monotone.

Le tout se modèle sans effort et sans empâtement. Gros s'est contenté de consigner une date sur cette page historique, comprise aujourd'hui dans la collection de Versailles.

Cette composition paraît vide au premier aspect. Le nom d'un grand conquérant peut remplir le monde; son corps n'occupe pas un plus grand espace que celui du plus humble de ses sujets, d'un

volume égal. Gros s'est soumis strictement aux lois de l'étiquette, isolant les princes et ne permettant pas au peuple de les approcher; il a placé trop d'intervalle entre les empereurs et les personnages environnants : cette disposition nuit évidemment à l'économie de son ouvrage. On dirait que l'artiste a voulu prévenir l'objection et se justifier d'avance, en nous montrant cet officier, spécialement chargé de contenir les habitants et de les maintenir à une distance respectueuse. Gros aurait pu ne pas suivre cette consigne militaire. Sa toile eût été plus nourrie, s'il nous est permis de nous exprimer ainsi. Dans beaucoup de ses portraits, Gros s'est montré véritablement peintre d'histoire : le peintre d'histoire a fait ici la besogne d'un peintre de portrait, du reste fort habile.

Ce tableau, peint en 1812, fut exposé cette même année. Vallot vient d'en terminer la gravure au burin, avec une exactitude scrupuleuse; elle ne nuit en rien à l'harmonie de l'ensemble.

Le portrait en pied du duc de Bellune est une commande officielle.

Claude-Victor Perrin, duc de Bellune, est en grand costume. Le bâton de maréchal, appuyé sur la cuisse, est soutenu par la main droite. La gauche tient le chapeau à plumes, et presse de sa face dorsale la hanche de la jambe sur laquelle se reporte le centre de la pondération corporelle. L'épée du maréchal est suspendue à son côté. Le grand cordon rouge se déploie sur la poitrine, au milieu d'autres décorations. Une ceinture, tissée d'or, serre un habit où l'or serpente en broderie. Le reste de l'ajustement est en soie blanche. Les souliers ont la rosette de satin blanc, étoffe dont est doublé le manteau, jeté largement sur les épaules et retenu par un gros cordonnet d'or, terminé par deux glands de même métal. Des gants recouvrent les mains.

Le duc de Bellune est debout sur un perron, borné, au fond, par une balustrade, et, sur le côté gauche de la toile, par des marches. Un bout de ciel et un pilastre complètent les accessoires.

La pose est noble et pleine d'aisance. Elle contraste singulièrement avec celle de Masséna, décrite plus haut, à l'occasion du beau

portrait de cet illustre général. Ici, nous voyons l'homme de talent; c'est l'homme habitué à coucher sur la dure, qui se manifeste principalement dans Masséna.

Les chairs du visage prennent une grande fraîcheur et beaucoup de force sous les cheveux blanchis, ombrageant le front. L'œil est plein de vie : la physionomie est vraie et fine.

La différence des tissus entre eux est habilement observée. Les rares plis, formés par le jeu des mouvements, sont disposés avec goût; ils font sentir convenablement les articulations et la forme musculaire du nu. Un dessin coulant ajoute au brillant des teintes vives le charme d'une exécution facile.

On peut reprocher à cette peinture la diffusion de la lumière. Elle distrait les regards du spectateur du point important où ses yeux devraient se fixer d'abord, la face résumant tout le modèle. Cela tient à la blancheur de la soie sur les extrémités inférieures. L'auteur n'a pas assez sacrifié ces parties. Ce défaut était commun alors. La conscience apportée par David dans ses ouvrages invitait à suivre son exemple. Gros n'a pas toujours pu s'affranchir des idées du jour en crédit auprès des artistes. Cette disposition est un reflet de l'époque impériale.

Gros va prendre une revanche éclatante de ces exigences. Le seizième siècle lui fournit un sujet pittoresque à traiter.

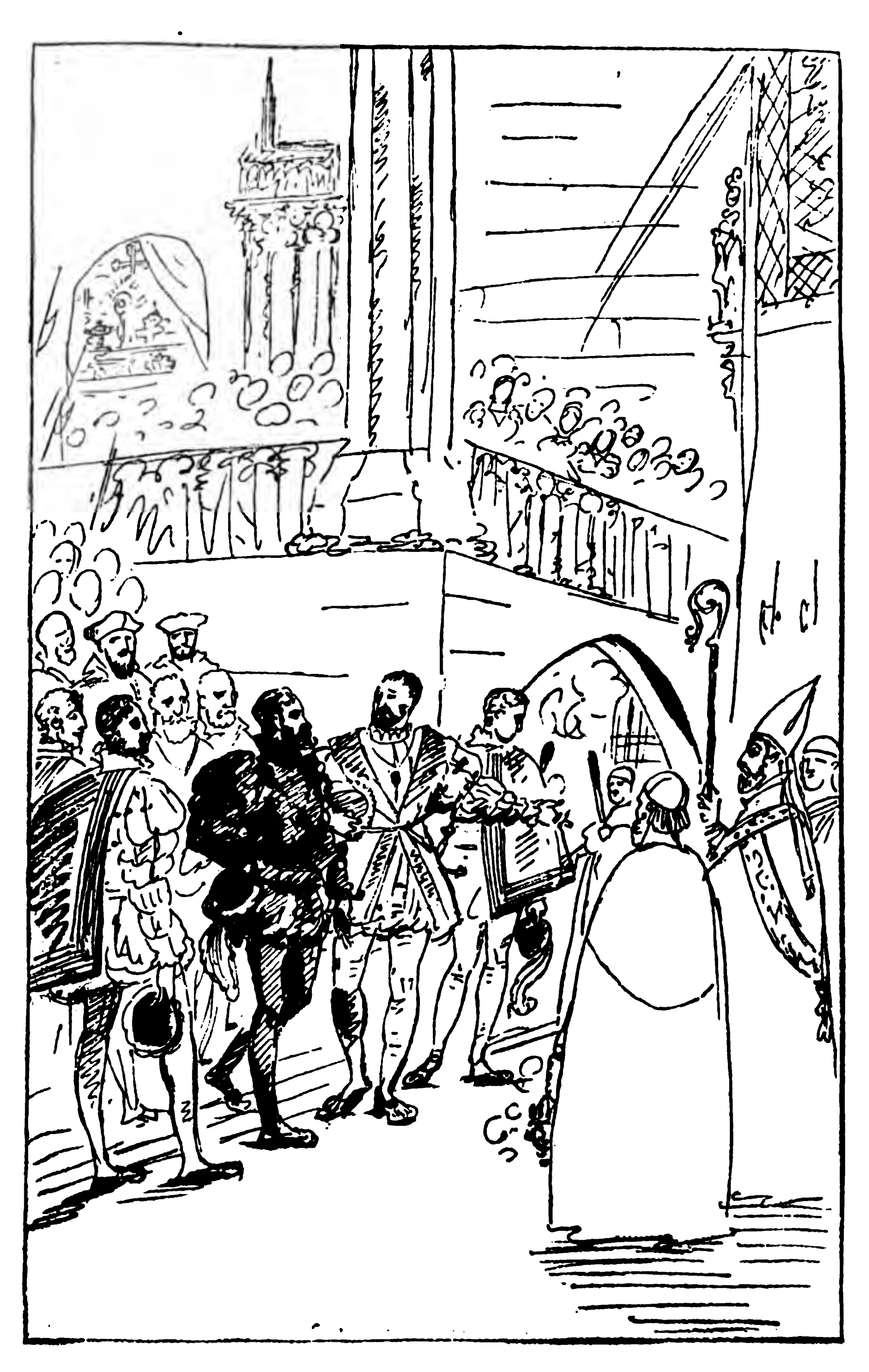


Fig. 35.

FRANÇOIS Ier ET CHARLES-QUINT

VISITANT L'ÉGLISE SAINT-DENIS

En voici la première pensée (fig. 35). Le tableau est ainsi conçu :

François Ier a voulu guider lui-même Charles-Quint dans sa visite à Saint-Denis. Les princes sont arrivés au bas de l'escalier conduisant à l'entrée des caveaux, où se tient un chapelain portant deux flambeaux et s'apprêtant à éclairer les pas des visiteurs. Toutes les têtes sont découvertes, excepté celles des hommes d'église.

Les deux rois marchent côte à côte, entre les deux fils de François Ier, dont le plus jeune est à la gauche de son père, et l'aîné à la droite de Charles-Quint ; ils sont tous les quatre sur la même ligne. Derrière eux est leur cortége, encore sur les marches. Il se compose des premiers seigneurs de la cour, et dans l'ordre de leur préséance.

Voici d'abord le connétable de Montmorency tenant l'épée, entre Henri d'Albret et le duc de Guise. Antoine de Bourbon est avec eux. Viennent ensuite le légat et les cardinaux du Bellay et de Lorraine, puis d'Astorgia.

D'autres personnages importants sont dans les deux tribunes séparées par un faisceau de colonnettes. Deux draperies fleurdelisées tombent au devant de l'appui. Le peintre n'a pas seulement garni leur ouverture de visages de l'époque, il a donné place à plusieurs dames contemporaines.

Dans la tribune à travers laquelle on entrevoit le trésor de Saint-Denis, sont groupées Catherine de Médecis, Mme d'Usez, Mme de Brissac, Diane de Poitiers, la Ferronnière, Amyot le traducteur de Plutarque, et le célèbre sculpteur Jean Goujon.

La seconde tribune est occupée par Mme d'Andelot, Mme la comtesse de La Rochefoucauld, Mme d'Elbeuf, et, près d'elle, la femme de l'auteur, ayant à sa gauche le jeune Michel de Montaigne. Le Primatice est modestement appuyé contre le pilastre. Celui qui regarde par-dessus ces gracieuses têtes est Pierre Lescot. Jean Bullan s'avance pour mieux voir.

Ces deux hommes qui s'entretiennent avec mystère sont Clément Marot et Rabelais.

Dans le fond est une fenêtre dont le jour glissant lutte avec le clair-obscur qui règne dans l'ensemble de cet étage élevé.

A l'angle gauche de la toile, et nous tournant le dos, est l'abbé de Saint-Denis, la mître en tête et la crosse à la main. Il est assisté de deux prêtres revêtus de la chape rouge, surchargée de dorures, mais bien moins riche que la chasuble de leur chef, sur laquelle l'éclat de l'or se mêle aux feux étincelants des pierres précieuses. Ces trois ecclésiastiques reçoivent la lumière d'en haut et de face ; cette disposition produit une masse vigoureuse d'ombres, laissant dominer François Ier et Charles-Quint, sur qui convergent les rayons les plus brillants.

Charles-Quint est tout vêtu de noir ; son ceinturon, ses armes, sa chaussure, ont la même couleur ; ses gants seuls sont d'un gris jaunâtre ; ils sont dans sa main gauche ; la droite tient la toque et s'appuie, de sa face dorsale, sur la hanche portant le grave du corps.

Le costume de François Ier est moins sévère. Il est, comme celui de son rival, décoré de la Toison d'or. Son habit de dessous est d'un rouge rose. Son surtout est vert et garni de martre. Un poignard et une épée pendent à sa ceinture. Une étoffe de soie blanche dessine, en s'y collant, les extrémités inférieures. Ses souliers, à crevés, ainsi que ceux des autres princes, rappellent le rouge rose de la poitrine.

Son fils aîné, vu de dos, a le petit manteau de velours violet. Son bras droit est sous une manche de soie, serrée par intervalles

et parcourue longitudinalement par des bandelettes d'or. Il a sa toque de velours noir à la main. Il porte le pantalon collant de soie blanche et les souliers de velours violet.

Son frère est habillé de blanc, avec un manteau et des souliers d'un bleu tendre.

Les expressions de ces diverses physionomies sont d'une grande finesse. L'astuce et la ruse caractérisent l'empereur. La franchise et la cordialité sont empreintes sur les traits et dans le geste excentrique du roi de France. Il montre en ce moment le tombeau de Louis XII, surmonté de deux drapeaux déchirés, et il maintient sa toque au panache blanc contre sa poitrine dégagée. C'est le chevalier plein de courtoisie et galant auprès des dames.

Henri II est respectueux avec noblesse : le trône l'attend un jour.

Le jeune Charles d'Orléans a bien l'insouciance et la grâce féminine de l'adolescence. C'est une figure charmante, pleine de souplesse et d'abandon. Sa carnation, fraîche et suave, contraste admirablement avec la teinte méridionale de Charles-Quint, celle plus austère de l'abbé, et le ton chaud des reflets des flambeaux sur le masque du sacristain.

La lumière est distribuée avec une entente habile et produit aussi d'heureuses oppositions. Le clair-obscur des tribunes, modifié par l'effet de jour de la fenêtre du fond, et la masse ombrée du groupe de l'abbé, laissent l'attention se fixer avant tout sur les principaux acteurs de cette scène attachante.

Le peintre a versé sur cette toile les trésors de sa palette harmonieuse et son coloris le plus fin et le plus riche.

Gros nous a dit, dans un moment de naïve expansion, en nous parlant de cette œuvre exécutée avec amour : « C'est mon bouquet. » La justesse de cette expression est frappante. Elle résume si spirituellement le jugement de l'opinion générale, que l'on nous pardonnera, sans doute, d'avoir divulgué cette confidence.

Effectivement, il ne s'agit plus ici d'une page grave et terrible : c'est un récit familier, sans emphase, sans prétention, rehaussé par l'éclat du style. On respire devant cette petite toile un parfum de galanterie ; on se transporte par la pensée à ce temps chevale-

resque, où la beauté régnait et donnait le ton à la cour. C'est véritablement un bouquet.

Cette modification ravissante du talent de Gros obtint de légitimes suffrages au Salon de 1812. Toutes les classes de la société d'alors s'empressèrent de témoigner leur vive admiration à l'auteur.

Ce tableau avait été commandé pour l'église de Saint-Denis ; il se trouve actuellement au Louvre.

La gravure dispose de deux tons seulement : le noir et le blanc ; elle a pu néanmoins reproduire les tons harmonieux de cette fraîche et suave production.

Le burin intelligent de M. Forster a combiné ses tailles de manière à trouver, dans la disposition de travaux différents, le moyen de rendre, en quelque sorte, la richesse et la diversité des teintes.

Cette appréciation est celle de Gros lui-même. Il avait sous les yeux la planche terminée ; il s'en éloigna pour en juger l'aspect, et s'empressa de dire à son traducteur : « Si j'avais un jour à faire une répétition de mon tableau, sans le secours de l'original, jè trouverais dans cette épreuve jusqu'à la couleur de mes étoffes. »

Gros avait conçu une autre composition de la visite faite à l'église de Saint-Denis par Charles-Quint : dans ce projet, dessiné largement à la plume (fig. 36), les deux monarques et leur suite sont à cheval, et à quelques pas seulement de la basilique où ils vont entrer.

Déjà le clergé vient au-devant d'eux : l'abbé de Saint-Denis, la mître en tête et la crosse à la main, marche le premier. Il est accompagné de deux prêtres, portant l'encensoir et s'apprêtant à rendre au roi de France les honneurs dus à la puissance souveraine.

François Ier arrête son cheval ; il indique à Charles-Quint, placé à sa gauche, le cortége sortant du parvis. L'habit ouvert, la tête dégagée, la franchise de son geste, caractérisent autant le roi que la ressemblance de ses traits, spirituellement indiquée ; derrière lui se trouve son fils aîné, et plus loin le cardinal de Lorraine.

Charles d'Orléans est sur le premier plan, en avant de Charles-



Fig. 36.

Quint, bien reconnaissable à son profil, à son costume noir, et surtout à l'extrême réserve de son maintien.

La différence du caractère des deux rois se reflète jusque sur leurs chevaux. Celui de François Ier se soutient sur les pieds de derrière; il baisse la tête et semble obéir impatiemment au frein qui modère son élan. Le cheval de Charles-Quint pose sur trois pieds; il y a moins d'animation dans son allure; on voit l'animal contraint par l'habitude à modifier son ardeur naturelle.

A l'angle droit de la feuille est un hallebardier vu de dos; des arbres se groupent à l'opposite.

L'église de Saint-Denis déploie sa riche façade dans le fond.

Ce croquis, rehaussé de peu de hachures, et par la largeur plus ou moins accentuée du trait, est un des plus remarquables de Gros. On regrette vivement, en voyant cette première idée, qu'elle n'ait pas été mise à exécution, pour faire un pendant à la précédente.

Telle qu'elle est, elle a une valeur réelle; elle nous fournit un nouvel exemple de la manière de procéder de l'auteur; ici, sa pensée a trouvé le secret de se faire comprendre par la simplicité même et la vérité de la pantomime.

Le portrait en pied du général Fournier appelle notre examen.

Il est représenté en uniforme de colonel de hussards, avec les insignes de maréchal de camp sur les manches. Ce costume convient parfaitement à l'homme et fait ressortir ingénieusement le caractère décidé, si connu, du militaire.

Son attitude est bien choisie : il porte arrogamment son corps sur la jambe gauche, derrière laquelle passe le fourreau de son sabre. Le poing gauche est fortement contracté sur la hanche; le mouvement imprimé au bras par cette situation, soulève l'épaule et ajoute un air de dédain à l'expression de l'ensemble.

La main droite serre vigoureusement la poignée du sabre nu, placé au-devant de la jambe comme une menace instantanément réalisable.

La tête est encore animée par la colère et l'indignation.

Un parlementaire a osé lui remettre une sommation insolente.

Elle est maintenant sur le sol, déchirée en plusieurs morceaux; elle atteste la résolution inébranlable du général de s'ensevelir plutôt sous les ruines de Lugo que de rendre cette ville confiée à sa garde, et dont on voit une partie dans le lointain. Cette détermination intrépide eut un plein succès.

Sur un plan plus rapproché, le parlementaire s'en retourne les yeux bandés; il est conduit par deux grenadiers, dirigeant sa marche et le soutenant. Sans apercevoir le mouchoir qui le prive de l'usage de la vue, on jugerait aisément à sa démarche, qu'il ne peut faire usage de cet organe.

De l'autre côté de la toile sont des pièces d'artillerie disposées pour la défense de la place. Le shako du général est près de lui sur le terrain.

Ce portrait est digne de fixer l'attention par la manière dont Gros a caractérisé ce personnage important; il ne craignit pas, un jour, de forcer la consigne de l'empereur et de pénétrer dans sa tente, malgré ses ordres absolus.

Cette peinture est largement traitée. Le coloris en est brillant et vigoureux; la pâte en est solide; les fonds sont exécutés par frottis et avec une touche spirituelle; cette méthode, excellente pour aller vite, offre malheureusement peu de chances de conservation. Déjà des parties ont été altérées par l'inexpérience d'un prétendu restaurateur de tableaux.

Le portrait du général Fournier fut classé parmi les meilleurs ouvrages de ce genre au Salon de 1812.

Nous ignorons si Gros fut officiellement chargé de peindre la *Reddition d'Ulm*; nous possédons, sur ce sujet, son esquisse à la plume (fig. 37); elle est faite avec sentiment; l'air y circule, bien que peu d'ombres viennent indiquer comment l'auteur voulait éclairer cette scène.

Dans le fond, on aperçoit la ville couronnée par des hauteurs; leur ligne est interrompue par la fumée de la poudre.

Napoléon est à cheval; son état-major est derrière lui, et se prolonge jusque vers l'angle gauche de la feuille, où caracole un



Fig. 37.



Page 187.

cavalier. L'armée vaincue défile devant le vainqueur. A mesure que les drapeaux autrichiens arrivent, ils sont remis aux mains des officiers français chargés de recueillir ces insignes, et composent des trophées à la droite et à la gauche de l'empereur, à qui le général autrichien présente son épée. Le geste, plein de courtoisie, de l'empereur refuse cette marque de soumission.

Le caractère typique des deux nations est remarquablement écrit dans ces petites têtes, formées par de simples traits. La prestance assurée de la victoire et l'humilité de la défaite sont également bien senties dans l'attitude calme et confiante des Français, et dans la pose confuse des ennemis dépossédés de leurs étendards. C'est le seul document qui nous soit resté sur ce projet.

En voici un autre (fig. 38) puisé dans les événements contemporains : l'*Incendie de Moscou*.

Un incendie immense éclaire une vaste scène. Une ville entière sert d'aliment à ces flammes s'élevant aux nues, et dont l'ensemble produit une lumière égale à celle du jour. Moscou célèbre ainsi ses funérailles.

Il fallait anéantir la capitale de la Russie pour ne plus laisser de base aux gigantesques projets de Napoléon. La superbe cité des czars a sacrifié son existence au salut de l'empire.

Le dernier, comme aussi le plus intéressant de ses édifices, le Kremlin, va s'écrouler. Contraint d'abandonner le seul retranchement encore en son pouvoir, Napoléon est sourd aux avis réitérés de ses aides de camp, signalant les progrès rapides du feu.

Le chef de l'armée française est debout sur les degrés de la forteresse embrasée. Il est ferme au milieu de ces irréparables désastres. En cet instant suprême, un seul sentiment l'anime, son cœur d'homme se soulève à l'aspect des incendiaires amenés sous ses regards foudroyants. Des soldats français maintiennent ces complices devant leur juge.

L'un de ces Moscovites est agenouillé; sa face touche la terre. Un autre implore son pardon ; un troisième, exalté par son fanatisme, indique, en montrant le ciel, une obéissance passive aux

lois d'une impérieuse fatalité. La crainte se manifeste dans le mouvement de celui que l'on vient de charger de chaînes; l'effroi se peint sur la physionomie altérée d'un prisonnier, à la vue des résultats épouvantables produits par les torches roulant à ses pieds.

Que de poésie dans la pose du personnage principal! que d'amertume sur ses lèvres! que de regrets sur son front assombri!

Le grand capitaine perd, en un instant, le fruit de plusieurs années de victoires. Son poing droit contracté témoigne l'indignation avec une éloquente énergie; sa main gauche étendue est portée, par le mouvement concentrique du bras, jusqu'à la hauteur de la joue. Cette extrémité, vue par sa face dorsale, ne peut plus que s'abaisser pour s'interposer entre la personne de l'empereur et celle des coupables suppliants. Il y a une signification absolue dans ce geste : il ne laisse aucun doute sur la résolution irrévocable de Napoléon. Il n'y a plus de transaction possible avec de pareils adversaires. Un abîme infranchissable l'en sépare à jamais.

Russes, voici les motifs de cette sainte colère. Vous avez porté la désolation dans le sein de ces familles, réduites à la plus affreuse misère et se livrant sur la place publique au plus violent désespoir. Vous avez tué cet enfant qu'une mère en furie apporte dans un berceau fumant encore. Si cette voix accusatrice n'émeut pas vos entrailles, nous nous associons à ces imprécations maternelles pour vouer vos noms à l'exécration de la postérité.

Honneur à toi, Gros! tu n'as pas voulu nous laisser sous l'impression d'une douleur trop vive. Tu souffrais aussi quand ton crayon retraçait ces pénibles images. Honneur à toi! ta sensibilité féconde se révèle dans ces touchants épisodes, où l'humanité française se montre ingénieuse à soulager de grandes infortunes.

On respire plus à l'aise en voyant nos officiers tendre à de pauvres orphelins des manteaux pour les couvrir, une bourse pour subvenir à de pressants besoins.

Nous applaudissons au dévouement de ce soldat sauvant un vieillard et ses petits-enfants, et les rendant, l'un à sa fille et les autres à leur mère. La joie de cette femme échevelée est, là, comme une parole consolante au milieu des gémissements qui se font entendre. L'aïeul est aveugle; l'un de ses bras allongé tâte avec inquiétude,

pour s'assurer de la présence des faibles créatures, partageant les soins dont il est l'objet. Son autre bras se retient fortement autour du col de son libérateur. Cet homme généreux porte, en outre, sous son bras droit, un tout petit enfant, et il donne la main à un autre : ces deux frères sont nus : l'aîné tourne la tête en arrière ; il semble demander à la foule une personne absente ; le plus jeune a reconnu sa mère ; il fait effort pour s'élancer vers elle. Cette femme est à moitié vêtue. Elle se précipite au-devant de sa famille, en lui ouvrant ses bras, comme si elle voulait presser à la fois sur son sein son père, ses enfants et le soldat auquel elle doit le bonheur de les revoir.

Au-dessus, est une femme en proie au plus violent désespoir ; elle s'arrache les cheveux en se tordant de douleur. On ne voit que ses lèvres et son menton agités par les sanglots ; ces traits seuls suffiraient pour attester l'état de son âme.

A côté d'elle, une compagne d'infortune est montée sur un coffre. Elle semble chercher et appeler des êtres chers qui lui manquent. Dans sa préoccupation, elle néglige un enfant en pleurs, placé derrière elle, et entourant, de ses bras caressants, les genoux à demi fléchis de sa mère. Elle tourne le dos au spectateur ; ses mains s'élèvent et s'écartent avec angoisse.

A ses pieds, est une malheureuse femme affaissée sur elle-même ; elle est assise sur ses talons et cache sa tête dans ses mains, pour se soustraire aux tortures d'un spectacle effroyable.

Vers l'angle droit de la composition, une jeune fille apporte un enfant et franchit une palissade ; elle indique au soldat chargé de l'aveugle, un de ses camarades haussant, au-dessus des têtes de la masse du peuple, un enfant en maillot. Cette figure de jeune Moscovite est pleine de grâce et de mouvement. Sa tête se dessine de profil ; elle est coiffée du bonnet de sa nation.

A sa suite, est une mère ne se fiant qu'à elle-même et pressant, contre sa poitrine, un nourrisson enveloppé de ses langes ; elle craint de se voir enlever ce trésor d'affection et d'amour. Les traits de son visage sont contractés par l'effroi.

Il est impossible de donner une juste idée du grandiose de ces nuages de fumée, s'enroulant en vastes tourbillons au-dessus du

jet des flammes, dont on suit la marche de proche en proche, au delà du pont traversant la Moscowa ; ses eaux ne peuvent être d'aucun secours. Ce ne sont plus des bâtiments que l'on s'attache à sauver, mais la vie des habitants, fuyant de tous côtés, et se réfugiant sur les places publiques écartées de ce foyer, à son plus haut point d'incandescence.

Des détails, sagement rattachés au thème principal, complètent cette belle esquisse.

La figure de l'incendiaire relevant la tête en dirigeant son doigt vers le ciel, prouve que Gros n'avait pas exclusivement envisagé la question au point de vue humanitaire. Le côté politique ne lui avait pas échappé. L'incendie de Moscou, motivé sur les intérêts nationaux de la Russie, est un grand acte de patriotisme. Un Russe en eût fait le sujet dominant d'une composition destinée à rappeler ce souvenir. Il y aurait développé tout ce qu'il y avait de dévouement à offrir un pareil holocauste au salut de la patrie : c'était un moyen héroïque de faire le vide autour d'un ennemi redoutable, pour le contraindre à quitter le territoire envahi.

Gros devait naturellement se préoccuper du rôle joué par ses concitoyens dans cette journée désastreuse, cause première de notre retraite et des revers de la grande armée. Il a voulu justifier nos soldats : il les a montrés généreux et n'ayant pas à combattre des hommes, mais un élément invincible, devant lequel le courage est impuissant et ne peut s'employer utilement qu'à soustraire le plus grand nombre possible de victimes à ce fléau terrible.

Gros n'a pu réaliser sa pensée en grand ; elle lui aurait indubitablement fourni de nobles inspirations. La magie de son pinceau vigoureux, une couleur locale puissante, des expressions fortement senties se seraient retrouvées sur une vaste toile, et l'école compterait un chef-d'œuvre de plus.

L'esquisse de l'*Incendie de Moscou* est un dessin à l'estompe sur papier jaunâtre, rehaussé de blanc. Sa dimension est de 84 centimètres de largeur sur 57 centimètres d'élévation ; ce dessin est de 1813. Il est maintenant au Musée du Louvre, à qui Mme Gros l'a légué.

Gros avait en même temps sur le chevalet deux portraits : l'un du comte Daru, l'autre de la comtesse Legrand.

Le comte Daru, revêtu du costume de ministre d'État sous l'Empire, est debout ; sa main droite est posée sur un portefeuille rouge, orné de l'écusson des armes de l'empereur et placé sur un tabouret de velours cramoisi, bordé de franges d'or.

Un manteau de velours bleu, jeté sur ses épaules, est repoussé en arrière par le mouvement du bras droit, maintenant le portefeuille, marque distinctive de ses éminentes fonctions. Ce manteau, doublé de satin blanc, est disposé de façon à dégager la poitrine, en partie cachée sous une masse de décorations et le large ruban rouge sur lequel retombent les bouts d'une cravate blanche. Une ceinture, également blanche, serre un habit bleu décoré de brôderies d'argent. Une culotte de satin blanc, des bas de soie de même couleur et des souliers à rosette sont le complément de son habillement officiel.

Un tapis vert est sous les pieds du ministre homme de lettres. Une draperie rouge, dont le ton est modifié par l'ombre, sert de fond à la figure. Cette draperie entr'ouverte est attachée avec des embrasses d'or ; elle laisse ainsi le regard du spectateur arriver jusque dans un cabinet de travail, au plan le plus reculé : sur une table recouverte d'un tapis, on voit un encrier, des plumes et du papier ; un fauteuil est en face : il porte un N couronné ; derrière est une vaste mappemonde, sur laquelle s'inclinent plusieurs drapeaux. Des livres, étagés sur les rayons d'une bibliothèque, apparaissent dans les interstices restés vides, par la disposition pittoresque de cet ameublement, caractérisant la spécialité du modèle ; une épée est suspendue à son côté.

La toque à plumes du comte est dans sa main gauche gantée, et tenant le gant de l'autre main. La tête est vue de trois quarts. Elle est largement et solidement peinte ; les traits ont de la fermeté, sans exclusion de la finesse. On reconnaît dans leur ensemble le traducteur en vers des poésies d'Horace, l'historien de Venise, l'administrateur habile, le diplomate intelligent, le conseiller d'État infatigable.

Les chairs sont d'un coloris animé, vigoureux, palpitant. La lu-

mière ajoute un puissant relief au modelé. Le jour frappe le visage et se dégrade insensiblement sur les objets inférieurs, de manière à contraindre l'attention à se porter sur la partie principale du tableau. La main droite est d'un dessin pur et savant. Les jambes sont moins heureusement traitées : il les a faites par devoir, pour ainsi dire ; les draperies sont étudiées convenablement.

Cette toile fut commandée par l'empereur Napoléon pour la galerie de Fontainebleau ; il avait formé le projet d'y réunir les portraits de ses ministres ; les événements de 1814 ne permirent pas de l'exécuter. Gros a fait une répétition du portrait du comte Daru; le fils du célèbre ministre a fait don de cette copie au musée de Versailles. Elle se distingue de l'original, avec lequel il est aisé de la confondre, par les deux points mis par l'auteur à la suite de sa signature. Un seul point se trouve sur la première étude.

Nous sommes devant le portrait en pied de la comtesse Legrand.

La jeune et gracieuse femme du général Legrand est arrivée au bas d'un escalier, dont le plan est perpendiculaire à la base du tableau. Le pied gauche est sur la dernière marche ; le droit va prendre un point d'appui sur le terrain, couvert de sable en cet endroit; la main gauche entoure la sommité terminant la rampe de pierre, dans le goût gothique ; l'autre main rejette en arrière un voile blanc, fixé dans la masse de cheveux blonds, arrondis sur la tête, et dont les mèches s'échappent en encadrant, de leurs boucles soyeuses, le délicieux ovale des joues et du menton.

La comtesse Legrand a pris le costume de la cour impériale, où l'appelait le rang distingué de son illustre époux ; ce costume historique se compose d'une robe de velours bleu, échancrée vers la poitrine ; des bouffants de même étoffe recouvrent à peine le haut de l'épaule. Le bas de cette robe se termine par une queue assez longue; il est orné, dans son pourtour, d'une branche continue donnant successivement naissance à une feuille de vigne tissée en or, et à une grappe composée de perles d'une petite dimension.

La taille est serrée, immédiatement au-dessous du sein, par une

ceinture formée de trois rangs de perles distancées par des ornements d'or; un grand bout de cette ceinture retombe en avant et au milieu du corps; une collerette montante, garnie d'un feston ogival, se dresse autour du col; une ferronnière sur le front, des perles dans les cheveux et une chaussure de satin blanc rendent cet ajustement assez élégant, malgré l'observation rigoureuse de la mode dans les derniers jours de l'empire.

Le fond représente un riche paysage.

A droite de l'escalier se balancent des roses trémières largement touchées ; à gauche, un platane et un acacia réunissent leurs branchages touffus; plus loin, et sur un massif d'arbres, se détache une ruine, d'où s'épanche un filet blanchâtre, allant se perdre dans une pièce d'eau sur laquelle des cygnes se jouent, et où vient aboutir le chemin commençant à la descente de l'escalier.

Dans la partie la plus reculée, du côté droit de la toile, on découvre un vieux château flanqué de tourelles, au milieu d'un groupe de grands arbres.

La figure entière se découpe svelte et lumineuse sur cet entourage vigoureux ; la tête, vue de face, séduit par la finesse des traits, la grâce des contours et la suavité du coloris. Qu'il nous soit permis de le dire, ce frais visage offre encore une ressemblance étonnante avec le modèle, en qui le temps a respecté tout ce que Gros a fixé sur la toile. (Nous écrivions cette phrase en 1836.)

Les bras sont nus et d'une extrême délicatesse de forme ; la main gauche est heureusement dessinée et peinte ; la droite est moins bien entendue.

Le contraste des tons chauds et favorables du feuillage et du gazon donne aux demi-teintes des chairs une transparence où brillent la jeunesse et la vie; le dessin est recherché, la couleur est harmonieuse.

Gros a su déguiser l'exiguïté du costume en lui prêtant un aspect rendu large par l'effet choisi. La chevelure est arrangée avec goût.

Ce tableau est de ceux qui gagnent à être examinés soigneusement; il porte le cachet du maître. Cette peinture était au Salon de 1814, où se trouvait un autre portrait de Gros, celui du général

Montbrun, fait de souvenir avec une verve et une vérité chaleureuses.

Les événements marchaient avec une extrême rapidité. La position de Napoléon devenait embarrassante. Avant de quitter Paris, il a fait réunir dans son palais les chefs de la garde nationale, pour leur confier la surveillance de l'héritier du trône impérial et le mettre sous la protection de leur bravoure et de leur patriotisme.

Ce sujet convenait au talent comme au cœur de Gros. Il esquisse ainsi sa première pensée (fig. 39).

L'empereur, donnant la main à Marie-Louise, étend l'autre audessus de la tête découverte de son fils ; cet enfant est debout ; il n'a pas quitté le bras de la dame d'honneur, qui l'amène et le fait avancer.

C'est le chef de l'État et le père plein de sollicitude qui s'adresse aux citoyens chargés spécialement de la défense de la capitale; son geste est noble et expressif; il rattache à sa personne sa femme et son enfant bien-aimés.

Derrière ce groupe est la foule muette et silencieuse des courtisans. Sont-ils dominés par le respect ou la crainte? Ont-ils déjà le pressentiment de la chute prochaine de leur maître?

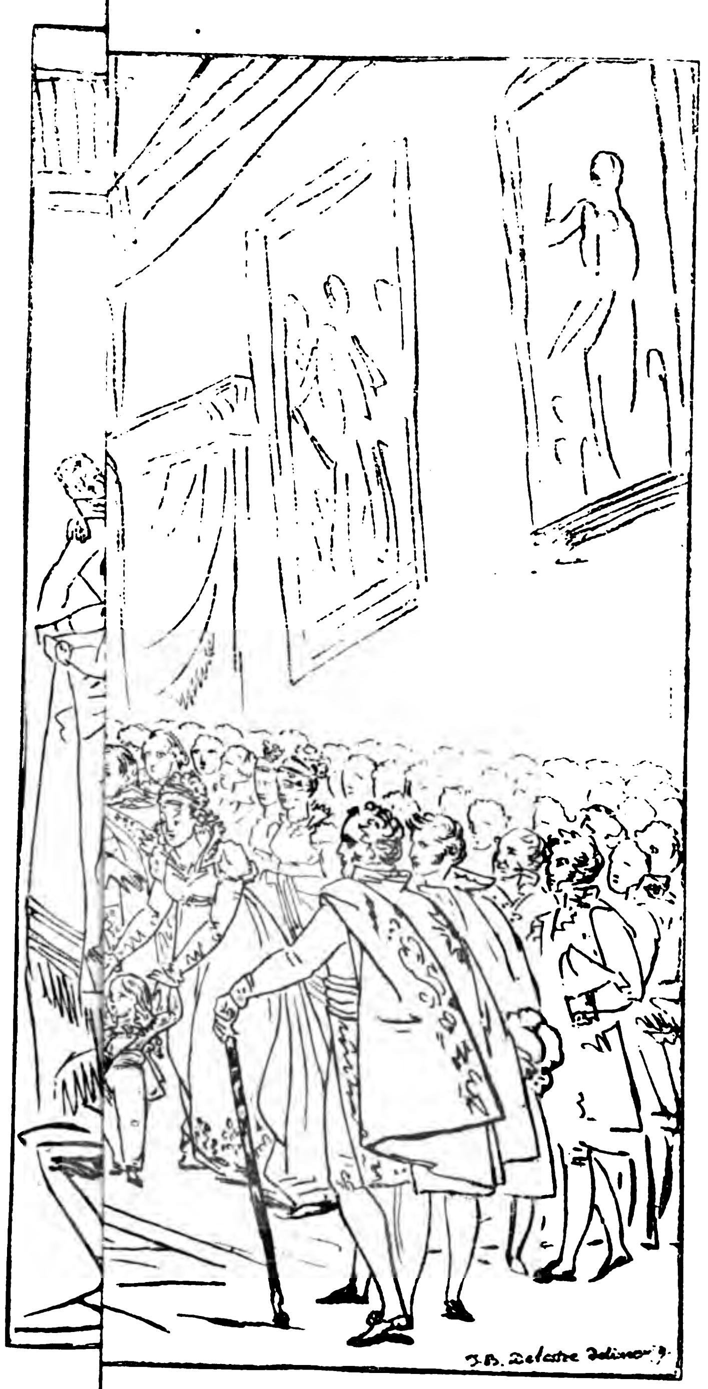
Talleyrand est en avant de cette masse compacte; il examine l'effet produit par les paroles de l'empereur sur la garde nationale, occupant la portion opposée de la toile.

De ce côté, l'enthousiasme est général : la présence de la famille impériale le fait naître, loin de le comprimer.

Tous jurent de mourir plutôt que de trahir la confiance de celui qui n'hésite pas à quitter les objets les plus chers, pour aller soutenir l'honneur du pays, menacé dans son indépendance par une coalition formidable.

Tous font le signe prononcé d'adhésion : les uns pressent leur épée contre leur poitrine et montrent qu'ils sont prêts à s'en servir contre l'ennemi. Un grand nombre se sont élancés sur des fauteuils.

Les gardes nationaux répondent en agitant leurs mains et leurs



Page 194.

chapeaux ; un seul esprit les anime ; une seule voix se fait entendre au même instant dans leurs rangs agglomérés.

Le commandant de la garde nationale et le maréchal Moncey, fiers de cette unanimité de sentiments, se mettent à la disposition de l'empereur ; ils se rendent caution de la foi promise et de la réalisation de cet engagement d'honneur. Leur pantomime est claire et précise comme leur intention.

Le contraste de ce mouvement de la garde nationale avec le calme de la cour eût produit un effet électrique, en faisant ressortir la dignité de la tenue de l'empereur.

Cette composition, faite à la plume, n'eut pas de suite ; les malheurs de 1814 arrivèrent : le peintre historien n'eut pas le temps de charger sa palette ; l'empire s'était écroulé.

C'est la dernière annotation de Gros sur cette époque destinée à briller d'un si vif éclat dans l'histoire. La France vit s'amoindrir sa puissance : Gros perdit l'un des éléments les plus vivaces de son mâle talent. Son esprit se reporte momentanément vers ses souvenirs classiques. Son pays sommeille ; il s'adresse à la Grèce antique : une belle esquisse marque ce retour vers le passé.

Oreste va partir : un large manteau couvre son corps et sa tête, et retombe au devant du bras gauche, dont la main est fortement serrée dans la main gauche d'Électre ; l'autre bras d'Oreste est fléchi sous la draperie qui l'enveloppe ; sa main dégagée écarte le pan de l'étoffe, placé près du col ; la main droite d'Électre est sur l'épaule gauche de son frère.

La fille d'Agamemnon se roidit contre la douleur qui l'oppresse ; sa jambe droite est tendue, afin de donner plus de vigueur à son mouvement de résistance ; sa tête s'abandonne avec désespoir ; son regard, humide de larmes, se dirige avec effroi vers un monument funéraire, sur lequel est un bas-relief : il représente Hector remettant son fils Astyanax aux bras de sa mère, après lui avoir donné le baiser d'adieu. Pylade est derrière le groupe d'Oreste et d'Électre ; il semble également frappé de cette coïncidence, dans laquelle il voit un funeste présage. Une tunique attachée au-des-

sous du sein et un vaste manteau composent le vêtement de la princesse.

Cette scène d'une séparation cruelle se passe sur un terrain montueux. Dans un chemin descendant de cet endroit, et conduisant à une ville située dans la vallée, on voit un serviteur en marche ; il porte un paquet sur son dos et se retourne pour s'assurer s'il est suivi.

De hautes montagnes surgissent dans le lointain. Un astre, laissant après lui une traînée lumineuse, reluit au-dessus de l'horizon.

Gros a fait cette composition en 1813. Elle est conçue avec une énergie remarquable : les lignes en sont grandes et pittoresques; la pantomime est palpitante d'intérêt et de sentiment.

Nous connaissons quatre répétitions à la plume et sans ombre de cette esquisse, avec peu de variantes.

Nous avons choisi, pour cette description, le dessin dont les contours plus arrêtés témoignent l'élaboration la plus complète de la pensée de Gros.

Gros a laissé, sur une petite toile, un trait, à la mine de plomb, d'un combat entre des chevaux et des ours ; il n'a jamais formulé avec plus de verve et de sentiment le premier jet d'une inspiration chaleureuse.

Deux chevaux et deux ours sont aux prises : au milieu de la composition, un cheval est dressé sur ses pieds de derrière ; il se défend avec fureur contre son antagoniste, debout également, mais se rejetant en arrière et de côté. Ce dernier épie un moment convenable pour lancer sa patte, comme un harpon, sur le ventre, où son regard semble déjà désigner un point vulnérable. Sa gueule béante a soif de sang ; elle se tient prête à mordre, tout en évitant les atteintes de la jambe allongée du fier animal, dont la crinière hérissée et l'œil hagard témoignent un commencement d'effroi.

Son compagnon est déjà renversé ; la souffrance voile son regard et fait frémir sa bouche. Sa tête se relève et s'agite en vains efforts ; ses extrémités postérieures sont crispées sous la dent de l'ours,

dont le museau est placé entre elles ; il exprime la voracité et le désir de s'assurer cette proie.

Il y a tant de vérité dans cette note écrite instantanément, que l'on prend part à cette lutte terrible : on voudrait être certain de voir le cheval, résistant encore, échapper aux ongles féroces qui le menacent ; on serait heureux s'il vengeait son noble frère, dont la croupe est immobilisée par l'étreinte mortelle de son implacable ennemi.

Ceux qui mettent le sentiment au-dessus de l'exécution ne demanderont rien de plus à cette simple esquisse ; son achèvement l'aurait rendue plus lisible sans doute à des yeux inintelligents, mais elle eût peut-être perdu en chaleur ce qu'elle aurait gagné sous le rapport du fini.

Gros réapparaît bientôt dans toute la splendeur de son talent, en peignant, en pied, le comte de Lariboisière et son fils.

Le comte de Lariboisière est assis sur l'affût d'un canon, vu perpendiculairement à la surface du tableau ; son bras droit passe par-dessus la culasse ; sa main tient un plan de bataille ; le pied droit repose sur la crosse de l'affût ; un large manteau, retenu sur ses épaules, enveloppe ses reins, et revient sur la cuisse et sur la jambe droite ; la jambe gauche est étendue ; la tête, garnie de cheveux blancs, est découverte.

M. de Lariboisière porte le costume d'inspecteur général de l'artillerie. Sa poitrine est chargée de décorations ; le grand cordon rouge la traverse diagonalement ; une ceinture d'or la termine ; sa main gauche presse sur son cœur la main émue de son fils.

Ce jeune officier est debout : il est vêtu de l'uniforme des carabiniers ; il a son casque et son gant droit sur le bras gauche, dont la main est gantée : il craint de s'abandonner à de trop vives impressions ; sa tête se tourne du côté d'un groupe de trompettes sonnant la charge. A ce signal, il serre affectueusement la main de l'auteur de ses jours ; il va le quitter pour aller combattre.

Un drapeau, d'un ton vert ombré, sert de fond à la noble tête du vieillard. Derrière lui, se trouve un carabinier monté sur un cheval

brun, et tenant un autre cheval par la bride. Ce second animal est blanc ; il s'agite aux sons de la musique guerrière, et semble attendre impatiemment son maître, le jeune de Lariboisière.

Des accessoires significatifs complètent cette scène intéressante. En avant de la crosse de l'affût de la pièce de canon, est un portefeuille de maroquin rouge, avec cette suscription : *Inspecteur général de l'artillerie;* au-dessus est le chapeau de ce chef.

A l'angle gauche de la toile, est une valise dont le couvercle est à demi levé. Elle est remplie de papiers et de plans : sur l'un, on lit le mot *Pologne;* sur un autre plan, à terre, est ce titre : *Russie.* Des boulets et d'autres projectiles augmentent l'aspect de cette espèce de trophée.

Les accidents de terrain du premier et du second plan sont heureusement disposés pour rendre les fonds plus fuyants encore ; la fumée de la poudre surgissant de plusieurs points, et les manœuvres des escadrons, indiquent une affaire prochaine. On va livrer la bataille de la Moskowa.

Le ciel, noirâtre vers le haut et gris vers l'horizon, resserre la lumière sur les deux personnages principaux ; les autres sont plus ou moins sacrifiés, pour établir leur place et leur importance relatives. Les trompettes sont touchés avec une aisance et une liberté de pinceau digne des plus grands éloges.

Le carabinier et les deux têtes de chevaux forment un fragment d'une rare beauté. L'expression du soldat est d'une vérité saisissante ; il est prêt à tirer la bride du cheval de son lieutenant pour le lui amener ; jusqu'à ce moment, le respect le fait tenir à distance. On entend hennir les animaux ; ils sont au-dessus de toute formule laudative ; leur forme et leur couleur sont admirablement belles.

Cependant tout l'intérêt ainsi que les rayons lumineux se concentrent sur cette séparation du fils et de son père.

Ces deux portraits rappellent de bien glorieux et de bien douloureux souvenirs. Le comte de Lariboisière commandait notre artillerie, au siége de Dantzig ; l'on doit à sa bravoure et à sa haute intelligence une grande part de nos succès à Essling et à Wagram. Napoléon l'avait chargé d'organiser l'artillerie destinée à l'invasion de la Russie ; il ne fut pas donné au comte de Lariboisière de rame-

ner en France ces formidables moyens d'action. Il avait vu, sous ses yeux, son fils Ferdinand périr en se battant vaillamment à la sanglante affaire de la Moskowa.

Cet événement cruel abrégea les jours du premier inspecteur général de l'artillerie : il mourut à Kœnigsberg, en deçà du Niémen, le 29 décembre de l'année 1812.

Tant de gloire et tant d'infortune avaient profondément exalté la sensibilité du peintre historien. Cette toile est empreinte d'un sentiment de mélancolie, invitant à rêver : l'expression de M. de Lariboisière est sublime : son noble visage reflète les pensées qui l'agitent. Il comprend la loi du devoir ; il laisse un moment la voix de la nature arriver à son cœur paternel. Il ne peut retenir plus longtemps le jeune lieutenant, et il donne une chaleur inaccoutumée à l'effusion de sa tendresse pour son fils.

Cette hésitation annonce un pressentiment funeste. La mort règne au milieu du champ de bataille ; elle peut frapper cet enfant et le ravir : est-ce l'étreinte d'un dernier adieu ?

Ces mouvements de l'âme sont rendus avec force : l'exécution est au niveau de cette conception poétique.

Les têtes ont été peintes de souvenir et sur des documents imparfaits ; néanmoins, elles sont d'une ressemblance exacte. La difficulté s'augmentait encore du soin, pris par l'auteur, de leur donner une physionomie en rapport avec la situation.

C'est une hardiesse dont on doit tenir compte à Gros ; peu d'artistes, avant lui, ont osé tenter cette application, empruntée à la grande peinture historique. Il avait obtenu déjà le succès le plus brillant dans son portrait de Mme la comtesse de Lassalle, en essayant de faire passer sur un gracieux visage ces émotions morales, propres à révéler l'être intellectuel, comme la forme fait connaître l'être physique.

Rubens avait bien poétisé de cette manière les traits de Marie de Médicis, à l'instant où elle vient de devenir mère ; mais il s'agissait d'un tableau d'histoire représentant un acte de la vie de la reine, et non spécialement d'un portrait.

Gros a élevé, de cette façon, ses portraits de personnages célèbres à la hauteur de nos plus belles pages historiques. C'est pour

cela surtout que la postérité le classera dans un rang éminent parmi les peintres qui se sont illustrés dans cette carrière.

Le portrait du comte de Lariboisière et de son fils est un chef-d'œuvre en ce genre. Il a été peint en 1814.

En outre de ce groupe, Gros a fait un portrait particulier du comte Honoré de Lariboisière.

Le comte Honoré de Lariboisière, fils du célèbre inspecteur général de l'artillerie, a été membre de la Chambre des pairs. Il était autrefois capitaine sous les ordres de son père ; c'est revêtu du costume brillant d'artilleur que Gros en a fait le portrait en buste.

Le jeune de Lariboisière a les mains réunies au-dessus de la poignée d'un sabre. Sa tête est découverte ; son regard, plein de finesse et d'aménité, se dirige vers le spectateur ; les tons de la fourrure et de l'or placés sur la poitrine sont en harmonie parfaite ; les traits du visage sont grassement étudiés ; leur expression offre un charme inexprimable. Les chairs sont palpitantes de vie et de jeunesse.

Le modelé, facile et soutenu, semble appartenir à l'école de Prudhon pour la suavité. Cet artiste fut vivement frappé du talent supérieur répandu sur cette petite toile ; il se plaisait à la voir et à l'admirer. C'est, en effet, l'une des plus gracieuses et des plus complètes productions de Gros ; elle est fraîche comme au premier jour.

Dans la même collection, est un portrait de Mme de Lariboisière, fait à peu près à la même époque, et dont les ombres ont tellement poussé au noir que, sans le coloris des lumières, on ne reconnaîtrait pas le pinceau de Prudhon. M. Honoré de Lariboisière a été peint en 1815.

A la suite de la réaction de cette triste époque, le chef de l'école française, Louis David, fut contraint de partir en exil et d'abandonner l'atelier de ses nombreux élèves ; il en confia le soin à son

disciple bien-aimé, Gros, dont il avait constamment éprouvé le dévouement respectueux.

De Bruxelles, où David se rendit, il adressa le billet suivant à son successeur pour lui en confirmer le titre :

« Mon cher monsieur Gros, je suis bien sensible aux témoignages d'amitié que vous n'avez cessé de me donner ; recevez-en mes remercîments ; mettez-y un terme pour ce qui me regarde personnellement, ou, pour mieux dire, exercez les qualités de votre cœur et de cette reconnaissance que vous m'avez conservée sur mes chers élèves que vous dirigez ; ce sera la chose la plus sensible que vous puissiez faire pour moi. Défendez ces chers jeunes gens (quand ils seront en état de concourir au grand prix de Rome) de l'injustice de leurs juges, qui n'ont cessé de poursuivre leur maître. Préservez-les ; soyez leur guide : ils ne peuvent être mieux conduits que par la vertu et le talent.

« L. DAVID.

« Bruxelles, ce 27 juillet 1815. »

Gros se fit une religion de répondre à l'attente de David, qui savait si bien apprécier son ancien élève et son ami, en lui écrivant, le 13 mai 1817 :

« Vos qualités particulières, votre talent et votre générosité ne me sortent pas de la tête ; j'en entretiens journellement ceux qui m'entourent ; ils se plaisent à me mettre sur ce chapitre ; ils savent que c'est me prendre par mon endroit sensible. Oui, mon ami, c'est par vos bonnes qualités que vous êtes réellement un homme de mérite ; ceux à qui elles manquent, croyez qu'il manque aussi quelque chose dans leurs productions. »

L'atelier des élèves de Gros ne fut pas assez grand pour contenir tous ceux qui se présentaient pour s'y faire admettre ; l'on était obligé de s'inscrire longtemps d'avance. Chacun entrait, selon son tour d'inscription, à mesure qu'il se trouvait une place vacante.

L'excellence des leçons du maître, sa ponctualité dans ses visites

professorales, amenèrent les plus heureux résultats. Gros a vu huit fois le premier grand prix de Rome décerné à des concurrents sortis de son école, et une fois le second. Gros n'aimait pas à recevoir des amateurs. « Mon métier, disait-il, est de former des artistes et de les envoyer en Italie aux frais du gouvernement. »

La France venait d'être ébranlée par la chute de l'empire. Napoléon subissait, à l'île d'Elbe, un exil imposé par l'Europe entière coalisée. Le frère de Louis XVI occupait le trône français, sous la protection des baïonnettes étrangères; une restauration complète avait eu lieu. Les beaux-arts, comme toutes choses, prirent la direction imprimée; il fallait rompre avec le passé, constituer un autre ordre de choses et substituer d'autres images à celles de l'idole abattue.

Le portrait de Louis XVIII dut être mis à la place de celui de l'empereur. La main qui, tant de fois, avait peint le héros de la République et de l'Empire, fut choisie pour établir, en quelque sorte, le type de la nouvelle effigie du souverain. Louis XVIII accorda plusieurs séances à Gros, pour l'étude d'après nature devant servir à l'exécution d'un portrait en pied.

Cette étude est un chef-d'œuvre. Le roi porte l'habit bleu boutonné, le gilet blanc et la cravate blanche; des épaulettes d'or, ornées d'une couronne, prêtent un demi-caractère militaire à ce costume. Les décorations de Saint-Lazare, de Saint-Michel, de Saint-Louis, du Saint-Esprit et de la Légion d'honneur, sont étagées sur la poitrine. Il existe un certain désordre dans cet habillement mixte, rappelant une sorte de négligence habituelle à Louis XVIII.

La tête offre des beautés saisissantes. L'œil fin et spirituel brille d'un vif éclat au-dessus des portions charnues, appartenant davantage à l'expression des qualités physiques du modèle; cet organe est encadré supérieurement par d'épais sourcils, dont le gauche, plus relevé par son angle externe, atteste la fidélité mise à l'exécution des détails de la physionomie. Le nez a la forme aquiline particulière à la famille des Bourbons. Des lèvres un peu fortes

ont le ton purpurin du sang, circulant sous leur léger tissu ; un menton, peu saillant, lie agréablement entre eux les contours arrondis des joues ; elles montrent, dans leur contexture, une exubérance de vitalité peu commune. Un front, proportionnellement moins développé, se dessine sous des cheveux courts, rejetés en arrière et couverts de poudre.

Il serait difficile de pousser plus loin l'imitation grande et généreuse du naturel. Chaque touche est admirablement appropriée à la forme. Voici des muscles : le doigt sent ici la solidité des os. Ces teintes suaves et lumineuses constituent une peau transparente et animée. On retrouve partout la fraîcheur d'une carnation sanguine, avec les tons dorés qu'un ciel chaud reflète sur une face humaine.

Cette toile, d'une petite dimension, appartient à l'ancien ministre de la justice, M. le comte de Peyronnet. M. le marquis de Bonnay possède une belle répétition de cette peinture ; cette étude est de grandeur naturelle ; elle a servi pour le portrait en pied de Louis XVIII, commandé pour la Chambre des députés.

Le roi s'avance sur une marche, servant de base à un trône placé derrière lui ; ses épaules sont chargées du manteau royal de velours violet fleurdelisé, doublé d'hermine. L'ordre de Saint-Michel brille sur sa poitrine, au milieu d'autres décorations. Il tient de la main gauche un chapeau garni de plumes blanches. Sa main droite est posée sur un sceptre appuyé sur un coussin vert, supportant aussi la couronne et la main de justice.

L'obésité du roi de France est discrètement déguisée sous les vastes plis de son costume, mettant à découvert seulement la jambe gauche, couverte de soie et de satin blanc.

Une simple balustrade et une colonne, à laquelle s'attache une draperie, servent de limite à l'enceinte.

La tête, copiée sur la précédente, est d'une ressemblance exacte et historique ; elle est exécutée largement et modelée avec des tons riches, solides et transparents.

C'est une toile d'apparat ; le coloriste en a fait presque tous les

frais : excepté le visage, le dessinateur avait trop peu de ressources à sa disposition.

Il existe une charmante petite esquisse de ce portrait. Elle est d'une couleur chaude, brillante et d'un grand effet.

Le trône impérial avait été, pour la seconde fois, brisé sous la masse compacte des légions étrangères conjurées. Le rocher de Sainte-Hélène était le nouveau piédestal de la grande figure de Napoléon. L'ombre immense de l'immortel exilé se projetait sur l'auteur de la Charte, et rendait plus terne encore la couleur de son drapeau.

Le gouvernement du roi voulut emprunter quelque éclat à ces beaux-arts, dont les œuvres étaient resplendissantes du souvenir de l'empereur. Gros fut chargé de colorer, des tons de son riche pinceau, des faits dont le simple énoncé ne rappelait qu'une leçon sévère infligée par la France au chef de la famille des Bourbons.

Le peintre n'avait plus, pour exciter sa verve, cet enthousiasme inspirateur, produit par le grandiose de l'acte à reproduire. La sensibilité de l'homme vint suppléer au vide du sujet, en s'adressant à celle des partisans du roi malheureux.

Le départ de Louis XVIII du château des Tuileries, dans la nuit du 19 au 20 mars 1815, offrait au moins cette ressource; Gros comprit la poésie de cette impression pénible, éprouvée à la vue d'une telle infortune. Il en a fait le thème principal de sa composition.

Louis XVIII quitte ses appartements ; il va descendre l'escalier ; il s'arrête pour répondre à l'empressement de plusieurs gardes nationaux ; il cherche à calmer leurs regrets, en leur donnant l'espoir d'un prompt retour.

Le roi porte un costume modeste. Ses épaulettes brillent sur son habit bleu foncé ; le grand cordon bleu passe sur sa poitrine, où se pressent des décorations françaises et étrangères ; elles sont en partie cachées par le bras gauche replié et la main posée sur son cœur. Son chapeau est retenu par le rapprochement du coude contre le corps. Un gilet blanc apparaît entre les côtés de l'habit

entr'ouvert : les jambes sont recouvertes de guêtres attachées au-dessous du genou par-dessus le pantalon ; la chaussure est noire.

Cet ensemble, lourd et disproportionné, rappelle si bien la corpulence du modèle, que la vérité de la copie fait oublier le disgracieux de la forme.

La main droite du roi s'étend vers l'un de ses officiers, inclinant la tête, vue de profil, et joignant les mains à la hauteur du menton.

Entre eux est un officier de la garde nationale ; son geste appelle la confiance du fugitif, qu'il regarde avec inquiétude.

Plus loin, et à partir de la droite de Louis XVIII, est un autre officier, plus âgé ; sa physionomie révèle un chagrin sincère ; derrière lui, des mains s'élèvent et s'agitent : elles attestent que l'on peut compter sur elles.

En suivant toujours la même direction, on voit des visages dans la stupeur ; on croirait entendre des exclamations de regrets.

Vient ensuite le colonel de la garde nationale, Acloque : il est décoré de la croix de la Légion d'honneur et de la fleur de lis, rapprochées l'une de l'autre. Il jette un regard de compassion sur le roi contraint de fuir ; le colonel a les doigts entrelacés ; ses mains fortement serrées sur la cuisse, la demi-tension de ses bras, témoignent une affliction profonde, sans force réactive.

A son côté droit, un simple garde national, dont la tête est aussi de profil, montre, dans son regard et dans ses mains jointes, l'expression d'une prière adressée à Dieu, pour la conservation des jours du roi et sa prochaine réinstallation.

En approchant de l'angle droit de la toile, est un garde du corps ; il tient dans la main droite une valise et un manteau : des bottes à l'écuyère et des éperons le désignent comme appartenant à la cavalerie ; il se retourne pour entraîner un de ses camarades.

Ce dernier dirige son oreille vers une croisée : le doigt indicateur gauche est levé et demeure immobile. Il écoute avec soin les clameurs venant du dehors : plus de doute, le peuple arrive et fait irruption dans le palais. Le mouvement des yeux de ce garde n'est pas moins expressif. Le reste du visage rend bien ses émotions rapides : on y lit l'anxiété, le regret, la colère ; sa main a saisi spontanément la poignée de son sabre, que la volonté de Louis XVIII

rend inutile. Ce courageux serviteur est de trois quarts ; le cavalier se présente de côté.

Entre ces deux têtes, et sur un plan plus éloigné, se détache un vieux grenadier présentant les armes; son front est plein de tristesse et de découragement.

Cet état de l'âme est encore plus vivement senti dans les deux profils des domestiques, en face de la fenêtre ; leurs regards abattus laissent deviner leur peine intime : celui qui joint les mains avec ardeur paraît demander grâce à la foule, accourant pour installer le nouveau maître.

A la gauche de Louis XVIII, et s'approchant de sa personne, est un groupe d'officiers supérieurs. Le duc de Duras, gentilhomme de la chambre du roi, le touche presque. Ce seigneur semble compter les instants : il est impatient de sauver le monarque déchu ; le duc de Duras ne fait cependant aucun geste ; son attitude est celle du respect : il a son chapeau sous son bras.

Loin de lui se tient un officier général se livrant à toute l'exaltation d'une passion surexitée. D'une main, il porte son chapeau; il dirige l'autre main et l'élève vers celles des gardes nationaux du fond; il assure de leur concours la masse des amis du château, échelonnés sur les degrés de l'escalier, situé vers l'angle gauche du cadre et conduisant à l'étage supérieur.

En procédant de bas en haut et de dedans en dehors, nous distinguons, sur la dernière marche, une toute jeune fille, debout et reportant respectueusement son corps en arrière, à la vue du roi. Elle est de profil : ses traits et sa main droite expriment un étonnement admiratif; son autre main est dans celle de sa mère, placée au-dessus et douloureusement émue, à l'aspect de cette scène d'une séparation inévitable. Une robe rouge, échancrée à sa partie supérieure, laisse à découvert les épaules de cette jeune femme ; sa tête est chaudement colorée et pleine de sensibilité.

En avant de cette dame éplorée est une autre personne de même condition ; une robe noire et un châle vert composent son costume et dessinent les contours de son corps souple et dégagé, formant une opposition de mouvement avec les autres lignes de la composition. Elle s'abandonne entièrement à l'excès de son accablement

et cache son visage dans ses mains, afin de comprimer l'éclat de ses sanglots. Elle est soutenue par un personnage en habit de ville; il la considère avec attendrissement et s'efforce de la consoler.

Sur la même ligne et plus vers le centre, une jeune femme, l'œil humide et le teint animé par une vive émotion, presse dans ses mains son mouchoir inondé de pleurs. Cette pantomime remplie de naturel dit éloquemment : Est-il possible? que va-t-il advenir de cet éloignement? Nous pouvons traduire ainsi les paroles entrecoupées qui semblent sortir de ses lèvres palpitantes, tant la nuance du sentiment est vraie dans la physionomie et le geste de cette gracieuse figure.

Au-dessus et d'un degré plus élevé, s'élance un royaliste en secouant les bras pour les offrir aux conseillers du fugitif; un autre commensal du château place ses mains devant ses yeux, dans l'impossibilité de soutenir plus longtemps un pareil spectacle.

Plus haut, un œil levé vers le ciel et des mains jointes avec ferveur invoquent une intercession puissante.

Tout à fait au sommet, des chapeaux et des mouchoirs agités attestent la sympathie de leurs possesseurs pour le prince obligé de profiter des ténèbres de la nuit, afin de se soustraire aux dangers qui le menacent.

Deux domestiques, la tête nue et poudrée, selon l'usage établi à la cour de Louis XVIII, sont descendus déjà sur les marches continuant l'escalier en retour et conduisant au bas du palais. L'un est complétement vu de dos et dans l'ombre : l'autre se présente de profil et sous le foyer même des deux flambeaux dont ils sont porteurs. Cette lumière éclaire seule l'ensemble de la composition, tout en lui imprimant un caractère sombre, si bien en harmonie avec la situation.

Ces anciens serviteurs sont parvenus à un âge assez avancé. Leur vie a été consacrée à Louis XVIII; ils l'ont suivi dans son premier exil; ils vont partager encore sa mauvaise fortune.

Ils échangent entre eux un coup d'œil significatif, rapide, résumant la pensée intime des assistants. C'est l'une des plus belles inspirations du maître et l'une de ses combinaisons le plus savamment ingénieuses; en effet, un seul profil exprime l'intention de

l'un et reflète l'expression de l'autre, dont nous ne voyons pas le visage. Le regard du premier dit ce qui se passe dans son âme : ses autres traits reproduisent, par réaction, l'impression éprouvée par le second, à ce signe interrogateur. Les muscles dans la prostration, les lèvres immobiles, la narine aspirant l'air à peine, ces symptômes d'un profond découragement montrent admirablement que, dans l'opinion de cet homme expérimenté, tout est fini pour les Bourbons.

Le plan le plus rapproché de la ligne de base de la toile est occupé par un garde national agenouillé devant Louis XVIII : ce jeune grenadier baisse la tête en exhaussant ses bras, dont l'un cache en partie ses traits. Son fusil est couché par terre, à côté de son bonnet à poil.

Cette figure est moins heureuse. Son geste appartient aux coutumes de l'Orient et non pas aux nôtres. Le dévouement élève l'homme, il ne l'abaisse point ; la servilité seule prend cette allure. Gros a trop consulté, dans le choix de cette posture humilissime, les idées de l'ultra-royalisme d'alors, se prosternant aux pieds du fils de saint Louis, comme étant la personnification du principe de droit divin, en vertu duquel Louis XVIII prétendait régner.

La porte du fond est restée ouverte à deux battants, après avoir livré passage au roi. A travers son embrasure, on distingue une suite d'appartements, éclairés par des lustres, suspendus de salle en salle. Leurs jets brillants font un contraste poétique avec les teintes rembrunies, résultant du rétrécissement du foyer lumineux des deux flambeaux, assez rapprochés l'un de l'autre. Cet arrangement amène nécessairement un large partage de la lumière artificielle et de l'ombre : tout ce qui se trouve, relativement au spectateur, en face des flambeaux, en reçoit des rayons, dont l'intensité devient moins grande, en raison de la longueur et de l'obliquité de leur projection ; les personnages et les objets placés, au contraire, entre nous et le foyer lumineux, sont vigoureusement ombrés ; ils servent de repoussoir, en couvrant le premier plan d'une obscurité favorable : elle est rendue plus puissante par les accidents des saillies, accrochant des parcelles lumineuses, fermement accentuées.

Cet effet de nuit est imposant. Cette transition des salons, où

mille bougies étincellent, à ce palier obscur, à cette muraille nue où se dessine le double profil du domestique précédant le cortége des courtisans, singulièrement diminué ; cette terreur vague enfantée dans les ténèbres ; ce concours de circonstances impressionne, émeut et fait taire tout ressentiment politique devant cette scène imposante, traitée avec le style de la haute peinture historique.

La plupart des têtes sont des portraits d'après les hommes ou les femmes qui furent témoins de cette fuite précipitée de Louis XVIII ; cependant elles ont toutes une expression pittoresque, juste et saisissante ; l'on pourrait croire que Gros a été complétement libre dans les moyens et n'a pas dû prendre le soin de ménager la ressemblance de ses nombreux modèles ; il les a représentés noblement, en ayant soin de leur distribuer les rôles selon leur caractère particulier : il a trouvé de cette manière cette variété, cette richesse d'expression, répandues dans chaque épisode de cet ensemble.

On se ressouvient aisément de ces types, tant ils sont lisiblement écrits. Gros ne les a pas imités d'après d'anciens maîtres ; il a facilement rendu ce qu'il avait vivement senti.

L'ordonnance est sage et bien conçue : le sujet s'explique sans confusion. Chaque fragment est une phrase touchante d'un récit naïf, exposant un fait avec ses conséquences caractéristiques, dans une enceinte exclusivement réservée aux partisans du personnage principal. Les adhérents sont seuls en scène ; les adversaires se trouvaient alors en dehors : de là cette unanimité si convenable dans l'expression d'un attachement fidèle à l'infortune.

L'exécution de ce tableau révèle une énergie étonnante et une entente rare du clair-obscur ; la couleur est montée aux tons du Tintoret et du Valentin, avec plus de transparence dans les ombres et de richesse dans les lumières. Les chairs sont peintes dans la pâte : le coloris est toujours convenable à chaque tempérament, modifié par la passion mise en évidence. Le dessin est nerveux et concis dans certains endroits ; il est fin et plein d'élégance dans d'autres parties où la grâce domine.

Les détails sont touchés avec esprit, et sans nuire aux masses dans lesquelles ils se rencontrent.

Déjà le temps a commencé ses ravages sur la portion de toile

couverte par l'ombre des figures placées sur l'escalier, montant aux étages supérieurs. La mauvaise qualité des siccatifs employés par Gros et peut-être aussi le peu de consistance de l'enduit primitif de la toile ont été cause des craquelures multipliées, jetant un réseau blanchâtre sur une surface étendue.

L'on n'a pas, de nos jours, assez de souci des matériaux mis en œuvre. L'inexpérience ou l'avidité de certains marchands contribueront, dans un temps bien court peut-être, à la destruction de beaux travaux, que le génie de leurs auteurs aurait pu rendre immortels.

Les anciens avaient, dans leurs ateliers, des broyeurs spécialement chargés de confectionner les couleurs; on s'en rapporte aveuglément aujourd'hui au débitant, sans s'assurer préalablement de la bonté, de la pureté, de la solidité des matières premières.

Quelques chimistes, justement estimés, ont commencé des essais. Qu'ils continuent leurs recherches. Celui qui pourra trouver le moyen d'empêcher le craquelage de la peinture aura rendu le plus grand service aux beaux-arts, en mettant leurs plus admirables produits à l'abri d'une cause de destruction lente, mais inévitable. Il appartient au gouvernement et à l'Institut de provoquer le zèle de nos savants, en proposant un prix national à ce sujet. Puisse notre faible voix être entendue!

Le *Départ de Louis XVIII*, peint en 1816, eut beaucoup de succès au Salon de l'année suivante. La politique, il faut l'avouer, ne fut pas étrangère à des critiques dirigées plutôt contre la personne royale que pour atteindre l'auteur. Ce magnifique tableau, rentré maintenant dans le domaine de l'histoire et de l'art, brille d'un nouveau lustre au Musée de Versailles, dont il est l'un des principaux ornements.

La vie de la famille royale, depuis sa rentrée en France, n'offrait rien de saillant, si ce n'est de nouvelles infortunes. L'on tenait cependant à entretenir le public des faits et gestes des princes descendants d'Henri IV, afin d'appeler l'attention sur eux pour les populariser.

A défaut de gloire nationale, on exploita des malheurs particuliers. Les beaux-arts furent mis en réquisition. Gros eut à faire sur la toile le récit de ce qui s'était passé lorsque la fille de tant de rois fut contrainte de s'exiler encore, au retour de Napoléon de l'île d'Elbe.

La duchesse est arrivée au bord de la jetée; ses pieds n'ont pas quitté le sol français : elle se retourne pour remercier la foule, empressée sur ses pas. Cette femme, depuis si longtemps en butte aux coups redoublés du sort, vient de distribuer de légers rubans à ses amis, qui l'entourent en ce moment cruel, et recueillent avec avidité ce dernier gage de la reconnaissance de la fugitive. Il ne reste plus à la princesse que les plumes dont sa toque était ornée; elle les présente à ceux qui lui réclament un souvenir.

La pose de la duchesse a de la noblesse et de la dignité. Ses yeux sont humides de pleurs : ses lèvres ouvertes semblent murmurer un pénible adieu. A ses côtés, sont les duchesses de Serent et de Damas, et la vicomtesse d'Agoult. Ces dames vont accompagner la princesse dans son nouvel exil.

Devant elle, est la barque destinée à la conduire au bâtiment dont on aperçoit les voiles déployées. Deux officiers s'avancent sur le bord de la frêle embarcation, et se mettent aux ordres de la duchesse d'Angoulême.

Deux matelots sont prêts à faire agir leurs rames au premier signal. Le plus jeune est vêtu d'un pantalon, serré par une ceinture; ses reins et ses bras sont nus; sa main gauche ôte le bonnet dont sa tête était couverte. Son attitude est celle du respect.

Le plus âgé n'a pas quitté sa rame; il la courbe en s'appuyant sur elle, pour fixer le bateau qu'il tend à rapprocher le plus près possible de la rive. Un simple caleçon, relevé sur la cuisse, couvre une portion de son corps souple et musculeux. Sa ceinture dénouée voltige sur son bras droit et passe derrière la tête, et le bras gauche se développant au-dessus d'elle. Ces deux figures sont d'une grande beauté sous le double rapport de la forme et de la couleur.

Parmi ceux qui font cortége à la duchesse d'Angoulême, on remarque, au premier plan, deux soldats, le genou en terre, et le fusil à la main; ils se baissent pour ramasser des rubans tombés sur le

rivage. Au-dessus et derrière, se trouvent deux autres militaires, les mains étendues vers la princesse comme s'ils voulaient la retenir.

Viennent ensuite une jeune femme et un enfant vus de dos : ils se haussent sur la pointe des pieds pour atteindre un des objets à répartir entre tous. L'enfant entoure sa mère avec son bras droit, et il allonge l'autre sans pouvoir s'emparer de ce qu'il désire. La mère a le bras droit élevé, son bras gauche passe derrière la tête de son fils, et sa main abaissée le presse contre elle.

Tout à fait au côté gauche de la toile, est un groupe de deux femmes, dont l'une tient un enfant et se serre contre une compagne croisant ses mains sur sa poitrine, et regardant avec douleur le départ de la duchesse.

Sur le troisième plan, on voit une masse compacte, surmontée d'un drapeau portant pour inscription : *Commune de Bordeaux*. Là sont des personnages de toutes conditions, exprimant d'une manière différente les sentimens particuliers dont ils sont émus ; mais ils sont unanimes dans la manifestation de leurs regrets.

Les vicomtes de Montmorency et d'Agoult font partie de la suite de la duchesse d'Angoulême.

On distingue, dans le fond, la forteresse de Blaye, située en face de Pouillac, ainsi que le fort élevé vers le milieu de la Gironde, dont il défend l'entrée.

Gros a tiré tout le parti possible d'un tel sujet. Le visage inondé de larmes de la duchesse est plein de mélancolie et d'expression.

On a blâmé la confusion des acteurs de cette scène. Nous ne partageons pas cette opinion ; il entrait dans la donnée du peintre de montrer cette sorte d'égalité qui naît du rapprochement de tous les rangs au jour de l'infortune. Ce pêle-mêle, cette agitation, rendent bien, selon nous, la situation du personnage principal. Il n'y a plus d'étiquette, plus de combinaisons savantes à chercher, il s'agit de sentiment.

Ceux qui ont pris quelque part aux luttes politiques, et se sont trouvés en position d'étudier comment chaque parti sait apprécier différemment les choses, n'ont qu'à se placer au point de vue des royalistes d'alors pour juger sainement cette œuvre.

Certes, nous ne voulons pas dire qu'un artiste doive faire abnégation de ses principes personnels; cependant il est des cas où il n'a pas de conclusions à présenter, mais uniquement un récit véridique à faire. Gros a raconté le fait purement et simplement.

Il est un point pourtant où la personnalité du maître se fait jour : je veux parler des nus des deux matelots, dont il a singulièrement modifié le costume, pour avoir au moins un moyen de mettre en évidence son grand goût du dessin et du coloris.

La critique a été plus que sévère à cet égard. C'était, disait-on, une inconvenance, un manque de respect pour la duchesse. L'on alla jusqu'à demander que le peintre fût obligé de cacher la partie véritablement artistique de son travail. Certainement ce n'est pas sous un pareil costume que l'on doit se produire dans le monde, mais c'est la manière la plus nette et la plus loyale d'offrir son ouvrage à l'examen de la critique, au point de vue de l'art.

Nous l'avons déjà dit, le talent ne suffit pas : le choix heureux du thème est la première garantie du succès.

Ce tableau est peint avec une grande habileté : les chairs sont rendues avec une couleur chaude et lumineuse; les ajustements sont touchés largement. Le ton général est vigoureux : il gagnerait davantage si la lumière n'était pas trop également répartie entre tous les fragments. Gros se préoccupait trop peut-être de la nécessité de reproduire l'effet du jour, quand il n'est pas resserré par la disposition des lieux.

Il faut sacrifier à propos des parties secondaires pour imprimer au tout une harmonie difficile à obtenir sans cette précaution. Gros a fait ici strictement ce que la nature donne; il n'a pas assez fait prévaloir les priviléges de l'artiste.

La toile a dix pieds deux pouces de haut sur quinze pieds six pouces de largeur; elle a été peinte en 1816, et se trouvait au Salon de 1819; elle est maintenant à Bordeaux.

La Restauration s'efforçait d'effacer tous les souvenirs se rattachant aux époques écoulées depuis 1789 jusqu'en 1815. Napoléon avait disposé du monument de la Madeleine pour le transformer

en un temple de la gloire : là devaient se trouver réunis, et burinés dans la pierre, les noms des citoyens dont le dévouement à la patrie avait mérité cet insigne honneur. Louis XVIII s'empressa de restituer au culte de la pécheresse repentante, cette construction, de forme toute païenne.

Il s'agissait d'orner la nouvelle église. Un arrêté du 31 mai 1816, pris par le ministre de l'intérieur, chargea Gros d'exécuter, pour l'église de la Madeleine, un tableau représentant saint Denis prêchant dans les Gaules; le prix de cette peinture fut fixé à 30,000 francs : la notification de cette disposition ministérielle fut faite à Gros, par lettre du 17 septembre suivant.

Nous ne connaissons pas les motifs qui empêchèrent Gros d'entreprendre ce grand travail. Nous avons une idée bien imparfaite de la manière dont il avait résolu de traiter ce sujet. Ses croquis nous ont mis sur la voie de ses premiers projets.

Sur une feuille, nous trouvons une composition vague; sa surface est demi-circulaire : au troisième plan et vers le milieu, l'on distingue un autel rustique, une croix, un personnage sur les degrés, puis des traits incertains indiquant la disposition des masses du peuple, accourant à la voix du saint évêque.

Au-dessous de ce tracé sans contours précis, est une figure de druidesse, d'une assez grande proportion relative : elle devait sans doute occuper l'angle droit de la toile vers la base du tableau. Ce dessin est remarquable par la sauvage énergie du geste et du caractère. Cette femme est revêtue d'une tunique à larges manches, et serrée à la ceinture par trois cercles de métal, formant ensemble une hauteur égale à celle du visage. La tête est inclinée : une épaisse chevelure noire retombe sur les épaules et assombrit le front.

D'une main, la prêtresse semble évoquer un démon placé près d'elle. Sa main droite est armée d'une épée, passant derrière la tête et dans une position parfaitement horizontale; cette lame meurtrière donne un aspect étrange à cette personnification de l'ancienne religion de nos pères, que saint Denis venait renverser, pour y substituer la parole de l'Évangile. D'autres croquis nous montrent une série d'essais sur la pose à donner au prédicateur :

la plus convenable, à notre avis, est celle où Gros a montré le missionnaire, ferme dans son maintien, le regard se promenant sur la foule, élevant une main vers le ciel pour indiquer la source de ses inspirations, et l'autre étendue comme pour les répandre.

Il a la mitre en tête; un ample manteau recouvre sa tunique et flotte au souffle du vent. La croix épiscopale n'est plus retenue que sur l'épaule. Il y a beaucoup de mouvement et d'expression dans cet ensemble à la plume.

C'est tout ce qui nous est resté de la pensée de l'auteur.

L'Institut prit, en 1816, un accroissement assez considérable. Cette modification importante eut lieu par une ordonnance royale, en dehors de toute élection par le corps académique; cette ordonnance est du 21 mars.

La classe des beaux-arts comptait primitivement neuf peintres, six sculpteurs, six architectes, quatre musiciens, trois graveurs; l'on ajouta cinq peintres, deux sculpteurs, deux architectes, deux musiciens et un graveur.

L'exclusion de David laissait six places à remplir dans la section de peinture. Le Barbier aîné, Guérin, Girodet, Gros, Meynier et Carle Vernet furent nommés par la volonté seule du roi, sur la présentation de son ministre.

Une réglementation royale sur l'organisation des musées dépendant de la couronne, créa un conseil honoraire des musées royaux, composé d'artistes et d'amateurs, du directeur du musée et de l'architecte du Louvre.

Gros, porté par le ministre de la maison du roi sur la liste des candidats, fut choisi par Louis XVIII.

La communication de cette mesure au membre admis est datée du 1er août 1816 et signée du comte de Pradel.

La mort de M. Ménageot, professeur de peinture à l'École royale

des beaux-arts, nécessita son remplacement. Cinq concurrents furent appelés à la candidature, dans l'ordre suivant :

Gros, Guérin, Meynier, Horace Vernet et Prudhon.

Le scrutin définitif eut lieu le 19 octobre 1816. Gros obtint dix voix et Guérin quatre. Gros fut, en conséquence, élu au premier tour; sa nomination fut confirmée par le roi, le 16 novembre suivant.

Malgré sa haine contre tous ceux qui avaient glorifié l'Empire, la Restauration dut compter avec Gros. La duchesse d'Angoulême vint aussi poser devant lui, mais sans lui laisser voir un sourire: le malheur l'avait effacé des lèvres de la fille de Louis XVI depuis trop longtemps. Voici comment le peintre l'a représentée :

La duchesse vient de se lever d'un fauteuil resplendissant de dorures et placé derrière elle. Le blanc domine dans son costume de cour. Sa robe est en satin blanc; les ornements dont elle est parsemée et la riche et haute bordure qui la termine sont en or, ainsi que les bandelettes traversant diagonalement les manches courtes, s'arrêtant aux deux tiers supérieurs du bras. Ces manches sont garnies, à leur pourtour, d'un triple rang d'une étoffe légère, découpée en festons, et semblable à celle dont sont entourées les barbes, descendant de la portion postérieure des cheveux et tombant des épaules sur le devant, en plis longitudinaux.

Une seconde robe, sans corsage, vient s'attacher à la ceinture par une large agrafe en diamants. Ce vêtement de dessus est ouvert sur le devant et se prolonge en queue, s'enroulant en grandes masses; il est violet en dessus et doublé d'hermine.

La tête, vue de trois quarts, est ornée d'un élégant et somptueux diadème de pierreries étincelantes; elle est coiffée avec des plumes blanches, d'où surgit une aigrette noire : de simples tire-bouchons de cheveux sont ramenés vers le front et l'accompagnent; d'autres diamants, non moins brillants, se façonnent en collier sur la poitrine, en bracelets au-dessus de l'articulation de la main, en pendants à ses oreilles.

La main gauche, pleine de finesse et de grâce, repousse en ar-

rière le pan écarté de la robe violette, pour donner plus d'aisance au mouvement de progression du corps. La main gauche tient des gants blancs, assez longs pour pouvoir cacher les avant-bras ; ils sont nus.

Un tapis vert recouvre la marche sur laquelle est la duchesse. Une draperie rouge forme un dais et retombe sur deux colonnettes dorées. Elle est bordée de franges d'or; son fond est tissu de fils dorés et sert de champ obscur à la tête peinte en pleine lumière.

A la droite de la duchesse est un tabouret en étoffe verte; il supporte un coussin de même couleur, sur lequel brille une couronne composée de nombreux diamants. Le vert est aussi le ton de la garniture du fauteuil, dont le dossier et les pieds antérieurs sont d'un or mat.

Au côté droit, on voit, à travers une porte, une grande colonne dont la base est sur un palier. Tout, dans la disposition de l'architecture et des accessoires, annonce le luxe d'une habitation royale.

Ce portrait offrait de grandes difficultés : Gros les a surmontées avec bonheur; il a su déguiser adroitement les ravages du temps et l'empreinte laissée par de longues douleurs, sur ce visage de femme. Le peintre a éclairé son modèle d'une manière vive et large. Les ombres, participant de l'éclat des reflets, rendent moins apparents les détails imprimés par l'âge : ils sont noyés dans cette masse lumineuse. Les traits sont noblement reproduits. Des tons d'une finesse surprenante colorent chaque partie, en raison de sa forme particulière et de sa position relative; les bras sont un peu maigres, mais ils sont vrais; ils sont dessinés naïvement, et ce caractère paraît d'autant moins blâmable, que les doigts et les mains ont une délicatesse harmonique, sans être mesquins.

Les plis sont traités avec ampleur; on retrouve toujours la personne sous les ajustements. Le pied même apparaît sous le bout de soulier de satin désaffleurant le bas de la robe.

Ce portrait fut commandé pour la Chambre des députés : il en a été retiré par suite de la révolution de 1830. Il a été peint en 1816 et mis au Salon de l'année suivante.

Gros a fait une magnifique étude d'après nature, pour l'exécution de ce portrait en pied. Cette étude est d'une couleur et d'une

vérité admirables; le ton satiné des chairs, leur souplesse, leur transparence, sont rendus avec une habileté rare. Une lumière franche, des ombres enrichies des plus séduisants reflets, un dessin grand et noble, sont les qualités prédominantes de cette tête, où l'exactitude de la ressemblance égale le mérite du pinceau.

Cette petite toile appartient maintenant au duc de Bordeaux, par une disposition testamentaire de la veuve de l'auteur.

Nous devons signaler comme un chef-d'œuvre le portrait d'Alcide de Larivallière.

Ce portrait est l'un de ceux que Gros a peints avec le plus de complaisance; Alcide était son élève, et il l'a traité en maître généreux et affectionné.

Alcide est devant une toile, placée sur un chevalet d'acajou. Sa main droite tient un porte-crayon; la gauche s'appuie avec grâce et légèreté sur la traverse du chevalet. Il va dessiner avant de peindre. Sa palette, déjà chargée, est posée sur une boîte de couleurs.

Cette disposition rappelle une sentence du célèbre chef d'école: *la forme avant la couleur*. Il en a voulu donner ici le précepte et l'exemple.

Le dessin de ce portrait est consciencieux, toujours pur et coulant. Le modelé, savant et ferme, est recouvert des tons les plus frais, les plus harmonieux et les plus riches. C'est la théorie mise en pratique d'une manière parfaite.

La tête est d'une vérité palpitante. Les mains, surtout la gauche, sont admirables. Nous ne croyons pas possible de pousser plus loin l'imitation noble et sincère de la nature.

Le costume d'Alcide de Larivallière est très-simple. Il porte une veste de velours noir, au-dessus d'un gilet de soie, de même ton: son pantalon est d'un gris jaunâtre et orné d'une double raie noire sur la couture. Le haut de la chemise, rabattu, ne cache pas le col élégant de ce jeune homme, enlevé par la mort avant l'âge, et brillant alors de jeunesse et de vie.

Un manteau, jeté sur un fauteuil, répand un air de luxe sur cette

toile, dont le fond vigoureux et nu favorise l'éclat des carnations. Le cadre s'arrête à peu près au tiers supérieur de la cuisse, et assez bas cependant pour ne pas nuire à l'expression du mouvement général.

On peut considérer ce beau travail comme complet dans toutes ses parties; il n'est déjà plus en la possession de la famille; il appartient à notre musée.

Nous aimons moins le portrait de la comtesse de Lariboisière.

La comtesse de Lariboisière se repose sur un canapé garni de velours vert. Un coussin de même couleur est sous ses pieds. Devant elle, est un riche guéridon, orné d'une corbeille, où se trouvent réunies les fleurs de la saison.

Le goût de cette époque de l'Empire règne dans ce petit salon, garanti contre l'action des chauds rayons du soleil. Cette pièce est au rez-de-chaussée. Une porte, ouverte au fond, donne sur un parc. Les rideaux sont à demi fermés : une tenture est placée au-dessus du perron.

M[me] de Lariboisière a pour vêtement une robe de cachemire rose, terminée en bas par une large bande blanche, avec les palmes indiquant une origine indienne; un châle, d'un ton gris violet, est à côté d'elle. Ses pieds sont chaussés dans un soulier de satin blanc. La coiffure est simple : quelques perles font ressortir le ton luisant de ses cheveux. Un collier, de perles également, entoure son col; sa double rangée a perdu sa symétrie, par le mouvement des doigts de la main droite, jouant avec cette parure. Le coude de ce même côté s'appuie sur le coussin dressé vers l'extrémité du siége allongé. Le bras gauche se laisse aller mollement le long du corps assoupli dans sa pose. Des gants blancs sont dans la main gauche, dont la face dorsale effleure le bord antérieur du canapé.

La robe est sans plis vers le corsage, selon la mode du temps; de petits bouffants séparent la poitrine des bras entièrement nus.

La figure s'enlève en clair, sur un champ obscur. Les chairs sont d'un ton lumineux et animé. Le dessin manque un peu de correction dans certaines parties; il est facile. En général, la

forme a beaucoup de relief. On reconnaît le maître, en examinant comment le visage et les mains sont traités.

Le premier aspect ne séduit pas; cet effet tient aux ajustements, dont la maigreur fait un contraste désavantageux avec la saillie que le peintre a su donner à l'ensemble. La mode a toujours eu le privilége d'imposer ses caprices les plus bizarres aux peintres de portraits. Combien d'œuvres d'art, d'un mérite incontestable, ont subi les conséquences de cette variabilité dans notre manière de nous vêtir! Un grand nombre de tableaux, représentant des scènes contemporaines, ne nous paraissent plus supportables quelques années après leur exécution.

Gros n'a pas résisté constamment à l'entraînement général. Ses portraits de femme, surtout, se ressentent de cette faiblesse; nous employons à dessein cette expression. L'artiste doit s'affranchir de pareilles entraves, en modifiant à sa guise tout ajustement qui n'est pas d'uniforme obligé; ou bien trouver, dans l'agencement des accessoires, de quoi neutraliser les pitoyables inventions de nos tailleurs et de nos couturières.

Gros a été plus heureux dans le portrait de la comtesse Turpin de Crissé, 1819.

Mme Turpin de Crissé est assise sur un fauteuil, dont le dossier est en partie couvert par un manteau rouge, garni de fourrures. Elle porte une robe blanche, d'une façon simple, et sans manches. La main gauche joue avec un lorgnon; la droite tient négligemment le bout arrondi du bras de ce siége en acajou.

Cette pose, saisie sur la nature, a de la grâce et un laisser-aller de bon ton, annonçant une haute position dans le monde. Les traits du visage sont fins et animés par une expression naïve et spirituelle en même temps. Les yeux ont la vivacité d'un esprit actif: la bouche offre le caractère ingénu de la candeur et de la bienveillance.

Les mains sont dessinées avec soin. Le raccourci de la main gauche est rendu d'une manière heureuse. La science dont l'auteur a fait preuve en la modelant, n'ôte rien à la souplesse des contours.

Le ton des chairs est riche et chaud. La transparence des om-

bres, la franchise de la lumière, donnent beaucoup de relief à cet ensemble harmonieux ; il se détache sur un fond vaporeux et uni.

Cette toile est d'une petite dimension. Elle s'arrête à peu de distance du coude et du bras gauche, placés dans un plan presque parallèle à la surface du tableau, ainsi que l'avant-bras.

Gros a mis beaucoup de talent dans cette peinture. Il l'a faite avec plaisir pour un artiste, dont les productions étaient depuis longtemps distinguées par le public, parmi celles de nos meilleurs paysagistes et peintres de genre.

Gros fut nommé chevalier de l'ordre de Saint-Michel en 1819. Guérin reçut également cette distinction, que Girodet et Gérard avaient obtenue en 1816. Un huissier des ordres du roi remit à Gros les insignes de cette décoration, le 15 janvier 1820.

Malgré des tentatives souvent répétées, Gros ne pouvait vaincre la rigidité des principes de David et en obtenir la moindre concession, au sujet de son retour en France. L'élève enthousiaste désira du moins fixer à jamais, dans notre pays, les tableaux des Sabines et des Thermopyles. Il prit sur ce point une honorable initiative auprès du gouvernement. David, reconnaissant de tous les soins de Gros et respectant des convictions consciencieuses, s'efforçait de tromper son ami sur les maux de l'exil, sans repousser des propositions flatteuses. Voici comment David conciliait la position de l'homme politique et du chef d'école.

« Bruxelles, ce 2 novembre 1819.

« Mon cher monsieur Gros,

« Nous ne nous entendrons jamais, mon bon ami, tant que vous vous persuaderez qu'on ne peut être heureux qu'en France ; moi, je suis bien fondé à penser le contraire. Depuis mon retour de Rome, en 1781, je n'ai jamais cessé d'y être persécuté, tourmenté dans

mes travaux par tous les moyens les plus odieux; et, si le ciel ne m'avait pas favorisé d'une certaine force de tête, j'aurais pu y succomber. Vous en avez été témoin souvent; votre amitié pour moi m'en a souvent prévenu; vous m'avez même reproché d'être apathique, de ne pas y attacher assez d'importance : je les laissais faire; je leur répondais par un ouvrage; c'était, à la vérité, jeter de l'huile sur le feu; lorsqu'une révolution terrible est venue leur donner de la force, et Dieu sait comme ils en ont profité. Vous m'aimez, mon bon ami, vous ne voulez que mon bonheur et ma tranquillité; eh bien, soyez content, vos vœux sont remplis; laissez-moi jouir en paix du repos que j'éprouve en ce pays et qui m'a été inconnu jusqu'à présent. Vous connaissez bien, actuellement, ma situation; parlons donc, à présent, de mes intérêts, chose qu'il faut diviser et qui n'a aucun rapport avec la première.

« Je n'ai jamais refusé de céder mes tableaux; je ne les ai refusés qu'à l'étranger, pensant bien qu'à ma mort le gouvernement ne pousserait pas plus loin sa haine. Ils rappelleront peut-être un jour les persécutions sans nombre qu'ils ont attirées sur leur auteur; mais, mon ami, était-ce là le moyen, si on avait sincèrement le désir d'en faire l'acquisition? C'est vous, vous seul qui m'en avez parlé; je ne devais regarder cela que comme un élan de votre amitié; les personnes attachées au gouvernement, sous le rapport des arts, m'en ont-elles jamais entretenu? Je méritais, je crois, après les services que je leur ai rendus, une petite déférence de leur part; ils n'en ont rien fait; je dois donc attendre qu'ils s'expliquent plus ouvertement.

« Il ne me reste plus qu'à vous assurer de mes éternels témoignages d'amitié; ma femme, comme vous le savez, les partage.

« Adieu, mon brave élève; je vous invite au courage, vous en avez besoin dans ce moment-ci : l'intrigue vous environne.

« Votre ami,

« DAVID. »

Gros s'empara de ce demi-consentement pour continuer activement sa négociation. Elle eut un plein succès. Deux mois ne s'étaient pas encore écoulés, et il apprenait avec joie la conclusion

de cette transaction importante, dans une lettre où David lui adressait des félicitations sur sa nomination de chevalier de l'ordre de Saint-Michel. On nous saura gré de publier les passages relatifs à ces deux faits.

« Bruxelles, le 27 décembre 1819.

« Mon cher monsieur Gros, mon précieux ami, votre dernière lettre me comble de contentement. Mes inquiétudes ont cessé; je voyais tant de gens acharnés après vous, que je craignais que leurs amères critiques ne vous décourageassent. Vous avez répondu comme je le désirais, bien persuadé qu'un bon ouvrage déjoue les projets de nos aveugles envieux. Le roi vient de vous venger; je m'en réjouis, recevez-en mon compliment, mon ami. Oui, vous avez bien raison de comparer un maître, que nous avons connu et aimé depuis notre enfance, à un second père : je ne sais si mes enfants *physiques*, recevant les mêmes récompenses dont vous êtes l'objet, pourraient me causer un plus sensible plaisir. Vous voilà l'*égal* en dignité de vos rivaux : surpassez-les en talent; vous le pouvez. Faites un tableau d'histoire; je ne demande de vous que vous preniez plus de soin dans les opérations préparatoires, et je réponds du reste. Si vous étiez embarrassé sur le choix du sujet, faites-le-moi connaître, je le déterminerai. Vous faites le nu à merveille; un beau pinceau, une belle couleur, que vous faut-il de plus? Que les honneurs ne vous endorment point; ils en ont fait sommeiller plus d'un, pensez-y. J'ai parcouru à peu près toutes les situations de la vie; le croiriez-vous? la proscription m'a mieux servi que les éloges, aussi je ne la déteste pas; c'est une espèce d'initiation qu'exige la postérité. J'ai plus produit dans les quatre années de mon séjour ici, que je n'aurais fait à Paris. Vous, mon bon ami, qui n'êtes pas dans le même cas que moi, qui vous trouvez à votre aise à Paris, faites ce que j'exige de vous pour votre gloire et pour la postérité; faites-le aussi pour moi, sur qui il rejaillira une petite parcelle de votre couronne. . . . . .

« Vous êtes sage, le faste vous touche peu; vous aimez votre talent : ayez toujours à l'esprit que les places, les honneurs et la

richesse sont nulles pour la postérité ; il n'y a que le talent que l'on considère. Poussin, Dominiquin et tant d'autres n'étaient pas riches, et leurs ouvrages sont immortels.

« Chacun m'écrit, au sujet des arts, la même chose que vous m'en dites, ils décroissent visiblement ; les voyageurs qui arrivent de Paris me le confirment. Que voulez-vous, c'est le sort de la France : dans ce pays on n'aime rien fortement ; je me ressens de la légèreté de son caractère, le torrent m'entraîne ; mais vous êtes là ; vous êtes destiné à finir ce que j'ai commencé ; vous réussirez, acceptez-en le présage. O heureuse Italie ! il n'y a que toi qui as sincèrement aimé les beaux-arts. Le peintre Lebrun lui-même dut plutôt l'amitié que lui accordait son roi à un fond d'intrigue qu'à son propre talent, quoiqu'il en eût beaucoup. On remit dans ses mains le sceptre des arts, et on laissait mourir Lesueur aux Chartreux. Rome allait faire la guerre à Florence pour ravoir Michel-Ange ; l'histoire moderne n'offre pas de traits semblables, pour qu'on puisse les comparer. C'est par les journaux qu'on se fait des réputations ; ayez pour ami un journaliste en vogue, et vous voilà un grand homme : leur protégé les seconde de son mieux, il se tourmente, il s'agite ; sa tête est en fermentation, on voit les flammes du génie sortir de ses yeux ; ses amis le font remarquer, le chantent dans leurs feuilles ; le chef-d'œuvre paraît à la fin ; l'amateur stupéfait se tait ; d'abord il est confus ; puis il reconnaît que c'est encore la montagne qui enfante une souris. D'autres sont plus fins, ils ne s'agitent pas. Ceux-là ont des amis à qui ils donnent de bons dîners, de beaux concerts ; ils passent la nuit dans les plaisirs : leurs amis se chargent de tout, ils sont les idoles des grands. On ne parle que d'eux ; mais ne vous avisez pas d'y regarder à fond : la science disparaît pour faire place à un faux brillant qu'autrement on appelle charlatanisme. Qu'on me cite en Italie un grand homme oublié : il avait bien assez de se défendre de ses envieux, l'Italie le sentait, elle le protégeait.

« Oui, mon bon ami, j'ai cédé de préférence à mon pays mes tableaux pour une somme bien inférieure à celle qu'on m'a déjà offerte en mille occasions. Puisse cet acte de patriotisme être senti ! J'espère que la malignité ne me tourmentera plus ; les ar-

ticles sont signés, le marché est définitivement conclu. Je laisse à la loyauté de la France à me protéger contre mes envieux; elle me fera jouir en repos, je l'espère, du fruit de mes travaux. Adieu, adieu, mon cher bon ami.

« Votre dévoué jusqu'à la mort,

« DAVID. »

David reprenait souvent la férule et gourmandait son ancien disciple avec une sollicitude vraiment paternelle.

David écrivait à Gros, le 22 juin 1820 :

« Êtes-vous toujours dans l'intention de faire un grand tableau d'histoire? je pense que oui. Vous aimez trop votre art pour vous en tenir à des sujets futiles, à des tableaux de circonstance : la postérité, mon ami, est plus sévère; elle exigera de Gros de beaux tableaux d'histoire. Quoi! dira-t-elle, qui devait plus que lui représenter Thémistocle faisant embarquer la valeureuse jeunesse d'Athènes se séparant de sa famille, abandonnant ce qu'elle a de plus cher pour courir à la gloire, animée par la présence de son chef? Pourquoi Alexandre, âgé de dix-huit ans, sauvant son père Philippe, ne m'a-t-il pas été représenté par Gros? A-t-il aussi oublié les mariages samnites, où les plus belles filles, rangées avant le combat, étaient le prix du vainqueur et de celui qui faisait la plus belle action? S'il voulait s'en tenir à Rome, que n'a-t-il peint Camille qui punit l'arrogance de Brennus; le courage de Clélie allant trouver Porsenna dans son camp; Mucius Scævola; Régulus retournant à Carthage, bien convaincu des tourments qui l'y attendent, etc., etc.? L'immortalité compte vos années; n'attirez pas ses reproches; saisissez vos pinceaux, produisez du grand pour vous mettre à votre juste place. »

Nous lisons dans un autre endroit : « Le temps s'avance et nous vieillissons, et vous n'avez pas encore fait ce qu'on appelle un vrai tableau d'histoire; quand vous avez le talent et l'âge encore, vous convient-il d'attendre toujours? Vite, vite, mon bon ami, feuilletez votre Plutarque; choisissez un sujet connu de tout le monde, cela importe beaucoup... »

Gros voulut se conformer aux exhortations de David et fit une esquisse d'*OEdipe et Antigone.*

Gros a voulu représenter, sans doute, le moment où le vieil Œdipe, averti par les éclats de la foudre et de la tempête, va quitter le temple des Euménides, pour aller mourir aux lieux fixés par les destins. Dans ce cas, l'auteur n'aurait pas suivi complétement les indications de Sophocle. Dans la dernière scène du grand tragique grec, Thésée, les deux filles d'Œdipe et le chœur sont présents.

Deux figures, Œdipe et Antigone, occupent le panneau sur lequel Gros a retracé ce dernier épisode des malheurs de l'infortuné roi des Thébains.

Au premier plan est une plate-forme d'où l'on descend, par un escalier, dans un bois d'oliviers; au-dessus de ces arbres, on aperçoit, au loin, la mer et une ville dominée par un monument construit sur une hauteur.

Des nuages, amoncelés par les vents et déchirés par les éclairs, répandent l'horreur et une teinte lugubre sur les personnages. Ils sont vus du côté de l'ombre; ils se détachent du fond par leurs masses ombrées et la rare lumière frappant leurs contours en quelques endroits.

Œdipe s'avance; son front soucieux est ceint de la bandelette attribuée aux victimes. Un manteau brun-rouge foncé couvre une partie de son corps et s'agrafe sur l'épaule droite, en laissant à découvert le bras et la jambe nus. Une courte tunique, des brodequins rouges sont les autres parties de son ajustement.

Le fils et l'époux de Jocaste va subir l'arrêt des dieux. Son bras gauche montre résolûment l'endroit où il doit se rendre; l'autre bras a l'incertitude de l'aveugle, étendant la main avec appréhension; la tête est de profil; elle est d'un grand caractère. Les cheveux hérissés, la contraction du sourcil, l'agitation de la narine révèlent cet instant suprême; la bouche ouverte accuse une résolution inébranlable. L'imprécation a fait place à une soumission absolue.

Antigone s'est jetée à genoux, aux pieds d'Œdipe; elle tente de le retenir respectueusement avec l'élan de la piété filiale. A ce

terrible instant d'une séparation qui doit être éternelle, elle est affaissée sous le poids de ses douleurs; son âme entière a passé dans son regard suppliant, sur ses lèvres murmurant la prière, dans ses mains placées avec amour et vénération au devant de la poitrine d'un père, pour s'opposer à sa marche et faire un appel à son cœur.

Il y a une simplicité d'expression admirable dans l'ensemble de cette jeune fille vêtue de blanc. Sa belle et gracieuse tête s'abandonne bien; son renversement en arrière développe habilement le col gonflé par la plainte et l'angoisse. Aucune partie du costume ne cache ses bras étendus avec une candeur féminine inexprimable.

C'est une des plus heureuses créations du maître. Il en a trouvé les éléments dans son culte à la mémoire de ses parents, dans sa manière vive et respectueuse de comprendre les liens rattachant l'un à l'autre l'enfant et l'auteur de ses jours.

L'effet produit par cette convulsion de la nature est extrêmement poétique. Ces teintes solides, ces ombres portées, s'agrandissant à mesure qu'elles arrivent en avant; une couleur vigoureuse, l'entente du clair-obscur, sont des qualités précieuses dans cette esquisse; mais elle se recommande plus encore par la justesse du sentiment et de la pensée.

Le portrait de M. le comte Roy, exécuté sur une petite toile, est l'un des mieux réussis du maître.

L'ancien ministre des finances sous Louis XVIII se présente en buste, sur une toile d'une petite mesure. La tête, pleine de finesse et d'expression, se détache sur un fond vigoureux. Un habit bleu, boutonné vers le bas, laisse voir la croix de commandeur de la Légion d'honneur, le cordon de l'ordre du Saint-Esprit et le ruban bleu.

Le modelé de cette peinture est ferme, savant et facile. Les cheveux poudrés de blanc rendent plus vivants encore les tons chaleureux des chairs. L'animation de l'œil est reproduite avec une vérité parfaite.

La lumière est distribuée de façon à frapper principalement le visage, pour de là se répandre, en se dégradant, sur la poitrine. Cette disposition donne un relief puissant à l'ensemble. Ce portrait, peint en 1820, est d'une conservation parfaite.

Nous avons dit combien le général Dessolles avait été bienveillant pour Gros, en Italie et dans les premières années du retour du jeune artiste en France. Gros eut la bonne fortune d'avoir une occasion de se montrer reconnaissant envers son ancien protecteur, en peignant sa fille, jeune et gracieuse personne, dans tout l'éclat de la fraîcheur et de la beauté.

M[lle] Dessolles est assise sur un fauteuil : ses jolis doigts, déliés et roses, sont entrelacés autour du genou droit, élevé. Cette situation imprime une molle et naturelle flexion à son corps, dont la souplesse s'harmonise avec la pose de la tête et du col. La ligne descendante de la jambe gauche étendue, fait un contraste heureux avec le contour de l'autre extrémité inférieure, bornée au-dessous du genou par la bordure du cadre.

Une simple robe blanche avec une ceinture pareille est le vêtement de M[lle] Dessolles. Un bout de châle, d'un ton jaune, apparaît sur le dossier de son fauteuil. Aucune draperie ne cache le haut de la poitrine. Les bras sont nus.

La tête est un chef-d'œuvre, où la poésie et l'exécution se disputent notre admiration entière. Il est impossible de rêver une plus délicieuse image de la jeune fille à l'âge où, s'ignorant encore, elle ne s'est pas rendu compte des douces émotions dont le germe est dans son cœur. Si, d'un ensemble séduisant, on passe à l'examen détaillé des traits, on voit un front candide ; un sourcil dont l'arc élégant atteste le calme d'une âme ingénue; un œil bleu, d'où s'échappe un regard limpide à travers la pénombre de cils noirs et soyeux ; un nez droit, d'une finesse et d'une forme exquises ; des lèvres animées d'un vif incarnat par un pinceau chaste et pur ; un sourire naïf; un menton délicat, réunissant les contours des joues et complétant, avec elles, un charmant ovale. Joignez à cela des cheveux lustrés, qui glissent en serpentant des

deux côtés du visage et se relèvent en masse, de derrière en avant, pour s'enrouler sur eux-mêmes et se fixer sur le sommet de la tête; puis un coloris lumineux, frais, plein de jeunesse et de suavité, dominant la blancheur de l'étoffe dont Mlle Dessolles est si modestement parée.

Les chairs sont peintes d'une manière étonnante. L'élasticité de leur contexture et le velouté de leur tissu sont rendus avec une intelligence bien rare.

Le dessin est souple; il est soigné sans sécheresse, noble sans prétention. Le col est modelé par des tons riches et transparents. La forme du bras est une imitation consciencieuse de la nature, tout en conservant cette sorte de maigreur appartenant à l'adolescence. Les mains sont étudiées avec une certaine recherche. Cependant leur position a dû sans doute être donnée par le modèle. Gros l'aura saisie et reproduite sans vouloir y rien changer.

Rien n'est apprêté dans ce beau portrait. Son expression virginale séduit au premier aspect. On est frappé de la candeur de la physionomie et de l'attitude, et c'est après avoir goûté le charme de cette inimitable peinture que l'on songe à s'enquérir des moyens employés par l'artiste pour arriver à ce résultat.

Point d'artifice dans l'arrangement, point de charlatanisme dans le travail. La nature seule a guidé le pinceau du maître. Cette œuvre précieuse ne sent ni la gêne ni la difficulté vaincue. C'est une création éclose d'un seul jet. Elle fut l'un des ornements du Salon de 1822.

David ne cessait pas d'aiguillonner son élève. *Bacchus et Ariane* est une tentative dans la voie indiquée par le maître.

Nous sommes dans l'île de Naxos; Ariane est à demi couchée sur le rocher où elle était endormie quand l'infidèle Thésée abandonna perfidement cette compagne de sa fuite, la femme aimante à laquelle il devait une victoire éclatante sur le Minotaure.

Le jeune et beau Bacchus est assis près de la fille du roi de Crète et cherche à la consoler. La main droite du dieu est armée d'un thyrse : elle prête un point d'appui au bras d'Ariane, mon-

trant, de son doigt frais et rose, une voile glissant à l'horizon. Son autre bras est dans la main gauche du consolateur, dont les soins commencent à toucher le cœur de la belle affligée; elle pleure encore; mais à travers les larmes échappées de ses paupières humides, on voit le rayonnement du sourire effleurant déjà ses lèvres, appelant le baiser, et ne laissant plus de place au regret. La pénombre produite par un voile agité par le vent, au-dessus de la tête d'Ariane, assombrit à peine son front et la portion du corps où elle se projette, et signale ainsi poétiquement un reste de tristesse, qu'un rien fera disparaître.

En effet, les yeux du conquérant des Indes sont pleins de cette douce vivacité qui suit le désir et précède l'amour heureux; il va compter un triomphe de plus. La couronne étoilée, mise par le peintre dans la main d'Ariane, indique également ce résultat. Elle rappelle qu'après avoir épousé la princesse de Crète, Bacchus plaça la couronne d'Ariane au nombre des constellations.

L'expression de la physionomie d'Ariane est fine et parfaitement appropriée à la situation.

Gros s'est inspiré, pour la rendre, des traits de la figure antique, comme il a emprunté au statuaire grec les formes et le caractère de Bacchus.

Le corps d'Ariane est souple et respire la grâce et la volupté; il est nu; le bras est caché sous une draperie d'un ton jaune clair et recouvrant la portion supérieure des cuisses et des genoux, audessous desquels la toile s'arrête. Les extrémités inférieures du dieu sont également sous une draperie. Elle est d'un ton rouge pourpre et corrige par sa vigueur le coloris un peu rose des chairs.

Les accessoires se composent d'une panthère caressant son maître; du rocher servant de siége au groupe; d'un ciel bleu; d'une portion de mer venant balayer le rivage et balançant sur son sein le vaisseau du fugitif.

La lumière est répandue avec économie. Le coloris est plein de fraîcheur et de suavité.

Gros a fait une répétition de ce tableau, qu'il exécuta particulièrement pour répondre aux instances de David, désirant voir

son élève s'occuper de la haute peinture historique et délaisser les habits étroits de notre époque contemporaine.

Cette toile charmante, exécutée pour le comte de Schombuorn, fut achevée dans les premiers jours de l'année 1821. Il en existe une répétition; elle fut exposée en 1822.

David écrivit à ce sujet à Gros : « Vous venez donc de terminer votre tableau de Bacchus et Ariane; vous ne doutez pas du plaisir que j'aurais de le voir, mais je suis habitué depuis longtemps aux privations : celle-ci n'est pas la moindre. *Patience, il faut souffrir pour une si belle cause*. Vous faites aussi un tableau en petit pour le duc d'Orléans; petit ou grand, c'est toujours de l'histoire; je suis content que l'on vous tire des habits brodés, des bottes, etc.; vous vous êtes assez fait voir dans ces sortes de tableaux, où personne ne vous a égalé. Livrez-vous actuellement à ce qui constitue vraiment le peintre d'histoire; vous voilà sur la route, ne la quittez plus. . . . .

« Pour la promesse, ou mieux pour l'espérance que vous me donnez que nous pourrons nous voir en Flandre, je ne vous presserai jamais de l'effectuer. Vous ne trouveriez pas dans ce pays de quoi satisfaire votre curiosité; d'ailleurs, ne les avez-vous pas vus en France, ces tableaux qui attiraient les étrangers en Belgique? Produisez, mon ami, cela vaut mieux, et j'aime mieux sacrifier le plaisir que j'aurais à vous embrasser ici au plaisir de savoir qu'il est sorti un nouveau chef-d'œuvre de votre main. . . . . .

« Votre ami éternellement dévoué,

« DAVID. »

Cette lettre est datée de Bruxelles, le 1er avril 1821.

Gros a laissé un touchant témoignage de son culte pour son maître proscrit, en faisant frapper une médaille à l'effigie de David.

M. Galle s'empressa de concourir à l'accomplissement du vœu de son collègue de l'Institut, en s'aidant de ses propres souvenirs et des documents fournis par Gros. L'habile graveur acheva ce

monument d'une pieuse reconnaissance à la satisfaction de tous les amis des arts.

Le coin fut transporté à Bruxelles : c'est à l'hôtel des monnaies de cette ville que l'on tira plusieurs exemplaires de ce beau travail. Gros fit faire en or la médaille destinée à être donnée à David, et en argent celle qu'il voulut conserver pour lui-même. Deux autres épreuves en argent et soixante autres en cuivre bronzé furent frappées pour être distribuées. Gros se chargea seul de ces frais. Tout fut terminé vers le mois d'avril 1822.

Gros avait fait en quelque sorte sa chose de cet hommage au grand peintre exilé : c'est avec une joie d'enfant qu'il en vit les premiers résultats. C'était lui, lui seul, qui avait conçu, conduit cette affaire, toute de sentiment, et soldé le prix de l'exécution : il y mettait sa gloire et son bonheur.

Est-il besoin de rappeler que, à cette époque de la Restauration, on n'osait pas prononcer publiquement le nom des hommes ayant pris même une faible part aux luttes qui préparèrent et suivirent la Révolution de 1789 ?

David fut vivement ému de cet acte courageux, inspiré par le sentiment le plus honorable. Nous lisons à ce sujet dans une de ses lettres, adressée à son digne élève, de Bruxelles le 30 avril 1822 :

« Parlons de vous et des obligations sans nombre que je vous ai ; après tout ce que vous avez fait déjà pour moi, vous y ajoutez encore une douzaine de médailles pour moi et mes amis. Ah ! mon cher monsieur Gros, comment reconnaître jamais tant de témoignages réitérés d'une amitié malheureusement aussi rare ? La postérité m'acquittera d'une dette aussi sacrée ; elle vantera vos talents et votre attachement pour celui qui vous a donné les premiers éléments d'un art dont vous avez reculé les bornes : laissons-la parler ; un mot d'elle vaudra mieux que toutes mes phrases. Le salon d'exposition est donc ouvert ; est-ce vous, mon bon ami, qui allez être le but de mire ? car vous savez qu'il en faut toujours un ; tout le monde n'a pas cet honneur. Je ne serais pas surpris qu'on vous opposât un Thersite, comme Ulysse trouva le sien ; Molière trouva le sien dans Scarron. Ils vous en déterreront un aussi ridicule.

Laissons-les faire; vos ouvrages resteront, et leurs critiques feront un jour pitié. »

L'influence des instances de David se fait encore sentir dans le choix du *Saül*.

C'est l'une des plus heureuses inspirations du maître. Cependant, à l'apparition de cette toile, la critique parut oublier toute la poésie orientale de cette composition, pour s'attacher exclusivement au reproche d'avoir jeté partout des reflets d'un rouge ardent. On jugera, par l'analyse de ce tableau de chevalet, si le peintre a mérité les amers sarcasmes qui lui furent prodigués à cette occasion.

Préoccupé de sinistres idées, le roi s'est retiré dans un lieu solitaire de son palais, où ne pénètre aucune lumière importune. Un lit de repos a reçu son corps, fatigué par une agitation incessante.

Près de là, ses armes sont réunies en faisceau; sa lance redoutable est à son côté, comme une pensée de sang qui l'obsède dans la veille et le sommeil.

Une cassolette fume au devant d'une galerie conduisant aux marches d'un trône. Ce symbole distinctif de la majesté souveraine brille dans le fond et donne de l'étendue et de la magnificence à la scène.

C'est l'homme, et non le monarque, qui, dans un accès concentrique de fureur, s'est enveloppé d'un vaste manteau de pourpre. L'ombre dont il est environné s'harmonise avec les ténèbres de son esprit, fasciné par de lugubres fantômes.

Pendant cet état de concentration morale, une draperie s'interposait entre le ciel et le malheureux déchu de sa grandeur. Cette draperie s'est doucement écartée sous la main d'une jeune fille, attentive et veillant avec amour et respect sur les jours de l'être infortuné que chacun craint et fuit.

Cet ange protecteur a laissé sur le seuil le jeune David, essayant avec sollicitude de donner aux accords de sa harpe une voix bienfaisante, propre à rappeler Saül au sentiment de l'existence.

Déjà ces sons divins ont agi ; le front royal se relève progressivement sous les plis qu'une main de Saül repousse en arrière. Le bras droit s'étend et semble interroger le vide. Le tronc se soulève ; la poitrine respire plus librement ; un rêve affreux commence à se dissiper.

C'est de la porte, d'où viennent les ondes sonores, qu'arrivent également les rayons lumineux, dont l'effet physique annonce aussi la clarté renaissant dans l'intelligence obscurcie ; c'est l'instant du réveil de l'esprit et de la sensibilité. Saül va reparaître. Sous la teinte sombre qui le voile encore, on pressent le calme réparateur qui doit rasséréner ses traits. Le désordre de ses cheveux atteste le trouble intérieur, et le regard, perçant enfin la vitre de l'œil, indique un commencement de relation entre les facultés conceptives et le monde extérieur.

Pour éveiller les émotions que le spectateur doit éprouver à cette suave mélodie, l'artiste en a montré le rudiment dans les têtes des personnages secondaires entrevus dans le plan le plus reculé. Un vieillard, les maintes jointes, ajoute sa fervente prière aux sons qui vibrent à son oreille. Un Israélite s'abandonne entièrement au ravissement qui le transporte. Un soldat, ne comprenant que le cri du clairon, attend dans le doute, le résultat d'un semblable moyen. Une suivante est frappée du bruit causé par le changement de position corporelle du roi.

On s'identifie aisément avec ces sensations diverses, à la vue du musicien inspiré par son dévouement. Toute sa personne est en action ; ses doigts ont une âme ; sa face est empreinte d'une confiance modeste ; son pied marque la mesure. Le désir d'obtenir un succès se reproduit dans chacun de ses moindres mouvements.

La timide Michol fait un pas en avant. Si l'une de ses mains a conservé quelque reste de crainte, l'autre s'élève ; son corps souple et gracieux se projette vers l'objet de l'appréhension commune ; la sérénité reparaît sur ce visage pur et virginal ; un léger sourire entr'ouvre des lèvres qui, l'instant d'auparavant, n'osaient laisser échapper un faible souffle. Ses yeux brillent de l'animation d'un consolant espoir.

Un ton mystérieux résulte de la réfraction du jour qui glisse sur

la pourpre désignant le rang du personnage principal, et donne à l'ensemble un caractère religieux d'unité.

La plus grande partie des détails sont modelés par les nuances locales d'un riche et savant clair-obscur, sous un climat brûlant.

Le style des ajustements, comme celui des figures, est parfaitement approprié au sujet. Le type israélite s'y retrouve avec le charme d'un harmonieux pinceau.

La tête de Saül est conçue avec une rare entente du cœur humain. Le passage d'une émotion pénible à un état de bien-être est rendu d'une manière ingénieuse et vraie, par le mouvement combiné des muscles du visage et des gestes corporels prenant successivement plus d'excentricité.

N'est-ce pas un trait de génie d'avoir fait concorder le déploiement du manteau s'éclairant peu à peu, avec la lucidité graduelle arrivant à l'intelligence assombrie de Saül? La donnée primitive pouvait-elle être traduite plus exactement que par cette analogie sensible?

La figure de la jeune fille, se présentant comme un ange consolateur et précédant un rayon du jour, est éminemment poétique et gracieuse. Son expression est naïve. Ses gestes sont naturels et interprètent clairement ce qui se passe dans son âme émue.

Le dessin est étudié sans mesquinerie. Les ajustements ont de l'ampleur et font sentir les dessous avec sagesse.

Il y a beaucoup de profondeur dans cette toile, dont les personnages sont d'une proportion fort au-dessous de la grandeur naturelle. Elle fut commandée par le duc d'Orléans pour la galerie du Palais-Royal et fut mise au Salon de 1822.

La petite esquise du *Saül* est touchée avec beaucoup de chaleur; elle appartient à Mlle Sarrazin de Belmont, habile peintre de paysages.

M. Monanteuil a fait un fort beau dessin du *Saül*. Le burin devrait le reproduire et le multiplier comme un des ouvrages les plus poétiques de notre école.

L'époux et l'artiste se sont unis dans le sentiment commun qui a présidé à l'exécution du portrait à mi-corps de Mme Gros.

La femme de l'auteur est représentée sur le devant d'un petit escalier conduisant de l'atelier de Gros aux appartements qu'il occupait, au troisième étage, dans une maison de la rue des Fossés-Saint-Germain des Prés, au numéro 14.

Mme Gros tient d'une main un livre de croquis, et de l'autre la balustrade des marches servant de passage. Derrière elle, on aperçoit l'intérieur de l'atelier dans lequel se trouve Gros, en train de peindre son tableau de *la Visite de François Ier et de Charles-Quint à Saint-Denis*. Dans le même endroit, on distingue une partie de l'immense toile de la *Peste de Jaffa*, recouverte à moitié par un rideau vert. Le buste de David est en évidence sur le poêle. C'est, en quelque sorte, une scène de famille, où Mme Gros joue le rôle le plus en vue.

Cette dame est habillée avec une robe de cachemire rouge pourpre; son col et ses bras sont nus; la tête est d'une ressemblance frappante; un regard doux et spirituel, un sourire bienveillant et digne, une tenue modeste, disent assez les qualités du cœur et de l'esprit du modèle. L'étroitesse des vêtements des femmes à cette époque, ne nuit pas sensiblement à cet ensemble savamment conduit.

Les chairs ont une carnation magnifique; la tête est modelée et coiffée avec goût; le col est gracieux; les bras sont dessinés et colorés avec une vérité remarquable; la forme des mains est pure, élégante et fine.

La lumière, distribuée avec art sur la figure principale, attire subsidiairement l'attention sur les têtes de David et de Gros, placées sur un plan reculé.

Mme Gros était belle alors de sa jeunesse et de sa santé brillante. Elle est morte, après avoir eu la douleur de survivre à son illustre époux. Veuve, elle a consacré les dernières années de son existence à rendre un culte pieux à la mémoire du grand peintre, par des actes multipliés d'une générosité bien rare. Nous avons été souvent à même d'apprécier les effets de son inépuisable dévouement. Nous ne révélerons pas tout ce que son cœur élevé, bon et sensible lui a suggéré dans ce but si digne et si noblement poursuivi; elle aimait à faire le bien dans le silence; nous respecterons sa réserve. Cependant, il nous sera permis de dire hautement, à cette occasion,

que Mme Gros nous a fourni tous les moyens d'écrire cette histoire de la vie et des ouvrages de notre maître. Mme Gros, entre autres marques de sa munificence, a bien voulu nous léguer tous les papiers relatifs à cette carrière artistique si grandement remplie. Nous nous faisons un devoir de consigner ici le témoignage de notre vive gratitude.

Ne pouvant supporter la longue absence de David, Gros prit le parti d'aller le visiter à Bruxelles, dans le courant de décembre 1823. Le 5 de ce mois, Gros se munit d'un passe-port et vint annoncer cette résolution à ses élèves. L'émotion du professeur fut à son comble en improvisant un discours d'adieu, dans lequel il fit entrer l'expression des sentiments les plus nobles pour son vieil ami. Gros nous paraissait éprouver un embarras réel. Il semblait chercher un moyen naturel d'aborder la question, quand, vivement oppressé par le besoin d'épancher son cœur, il s'écria sans préambule : « Enfin, je vais le revoir, mon bon maître ! j'irai déposer à ses pieds les prix que vous avez remportés dans les concours de l'École. Je serai heureux et fier de pouvoir lui dire : « Je compte les années « pendant lesquelles vous m'avez chargé de vous remplacer, par les « couronnes que nos élèves ont conquises. » Gros fut entraînant : son noble visage reflétait l'enthousiasme de son âme, et ses yeux étaient inondés de pleurs.

Quatre jours après, Gros était à Bruxelles ; il fut tellement impressionné sur le seuil de la porte de David, qu'il fut obligé de s'asseoir sur le palier, avant de tirer le cordon de la sonnette.

Gros resta peu de temps à Bruxelles. Il s'en revint emportant des souvenirs de bonheur, mais aussi le regret de s'en retourner seul.

Il avait un arriéré de portraits à solder ; celui à mi-corps du comte Chaptal en fut le premier à-compte.

Le comte Chaptal est assis devant un bureau, sur lequel est un cahier de papier portant en titre : ***Mémoire***. C'est un travail dont l'illustre écrivain s'occupe. La plume est dans sa main, prête à

transcrire la pensée de l'auteur réfléchissant à son sujet; la main gauche est appuyée sur le bras du fauteuil.

La tête de Chaptal est découverte; une ample pelisse noire, ornée de fourrures, est sur son habit de membre de l'Institut; le cordon de Saint-Michel se détache sur le fond blanc du gilet, où serpentent les feuilles de laurier du costume officiel du savant. Le reste de l'habillement est en soie noire.

Sur le bureau se trouvent un encrier garni de plumes; des livres dont le dos offre le nom de Berthollet; des notes et des cartons rouges en avant d'une draperie verte, cachant en partie d'autres cartons, renfermant les écrits de Chaptal. Gros s'est servi de ce moyen pour écrire sommairement la vie intellectuelle du modèle, dont il nous donne ici les traits physiques.

Voici les différentes étiquettes que l'on peut lire : — Chimie appliquée à l'industrie. — Conseils généraux. — Chambre des Pairs. — Canal de l'Ourcq. — Sœurs de la charité rétablies. — Ministère de l'intérieur, 1800, 1801, 1802. — Achèvement du Louvre. — Ministère de l'intérieur, 1803, 1804, 1805. — Assainissement des hôpitaux et prisons.

La pose est sans prétention; des cheveux gris couronnent un front étendu; des sourcils épais jettent une demi-teinte sur l'entourage d'un œil vif et plein d'intelligence; la bouche accuse une fermeté tempérée par la bienveillance; la physionomie entière est distinguée; elle révèle une haute position. L'expression est celle d'un penseur recueilli, cherchant à concevoir clairement une idée pour la consigner immédiatement par écrit. Cette situation est si bien indiquée, que le regard du spectateur, après avoir parcouru les traits de ce noble visage, va naturellement se porter sur la main, docile interprète, attendant l'impulsion pour obéir.

Cette peinture offre un grand intérêt par la manière dont elle est traitée et par le mérite de la ressemblance. Une facture aisée, un modelé puissant, des tons riches et harmonieux distinguent cette production importante.

Les ombres sont transparentes et vigoureuses; les reflets, et surtout celui du papier sur la main droite posée dessus, sont rendus de manière à faire illusion. La tête est construite avec des plans

solides, déterminés par des teintes imitant le tissu de la chair. Les mains sont dessinées et colorées avec la facilité d'exécution particulière au maître.

Quarante-deux ans se sont écoulés depuis le Salon où ce portrait fut exposé. La couleur en est belle; elle est encore comme on la vit au Louvre en 1824. Les ombres n'ont pas changé; l'ensemble de l'effet a pris plus d'unité.

Chaptal doit laisser un long souvenir comme savant et comme administrateur. Il a rendu de grands services à ce double titre. Ses ouvrages ont amélioré notre industrie, que son long ministère a contribué puissamment à développer encore. Il est mort le 9 juillet 1832.

Gros a entretenu des relations suivies avec la famille de Chaptal. Il a fait, pour le fils de cet homme célèbre, une répétition du tableau d'Ariane abandonnée. Cette copie est également de 1824.

Le portrait à mi-corps de Galle (1824) parut ensuite.

L'habile graveur est assis devant une table de travail; il cesse un instant de buriner le creux d'une effigie; son corps se retourne; son coude gauche reste appuyé; l'avant-bras a pris une position verticale; la main est entr'ouverte, et son expression continue celle des yeux levés et lançant un long regard.

L'artiste rassemble ses souvenirs pour recomposer des traits dont le modèle est absent. La main droite, posée sur la cuisse, tient un burin; elle est prête à creuser de nouveau l'acier fixé sur l'établi. Là sont des burins, un porte-crayon et une feuille de papier bleu, sur laquelle est dessinée une couronne; le mot *Thermopyles* se lit au-dessus.

Nul doute, Galle est en train de graver la médaille de David. Galle s'occupe d'une œuvre impérissable; le citoyen fait un acte courageux en reproduisant sur l'airain les traits de l'illustre proscrit. La pose est méditative et témoigne une inspiration énergique.

La tête de Galle est noblement comprise et rendue; la facture en est large et savante. Chaque partie a sa touche caractéristique; la structure osseuse est habilement indiquée sous les chairs et le tissu

qui les recouvre. Les plans sont modelés sur eux-mêmes et donnent un relief étonnant à l'ensemble.

Les mains, et notamment la gauche, élevée, sont d'une beauté rare d'exécution. C'est la nature, vue d'une manière généreuse et vraie, avec les modifications apportées par l'âge, sans pauvreté, sans détails inutiles, et présentant des finesses habilement ménagées pour ajouter encore à l'aspect grandiose des formes principales.

Tout, dans cette admirable peinture, est exécuté avec un soin particulier; la tête et les extrémités ne laissent rien à désirer sous le rapport du dessin et de la couleur; les ajustements sont disposés avec goût et de manière à concentrer la lumière dominante sur le visage, pour la répandre harmonieusement sur les parties secondaires.

L'imitation de l'acier, du cuivre et du bois est poussée à un point extrême de vérité; un fond simple et d'un gris ardoisé fait saillir ces objets, et rend plus chaud encore le coloris vigoureux des carnations.

Gros avait contracté une dette de reconnaissance. Il a voulu l'acquitter comme il convenait à l'élève et au constant ami du chef de l'école française.

Gros a été dignement secondé par son énergique pinceau. Le portrait de Galle est une effusion du cœur, une œuvre conçue et faite avec amour. Ce travail réveillait en l'auteur les plus doux et les plus précieux souvenirs, confondus dans un seul sentiment, son attachement sincère pour le maître auquel il était redevable de tant de succès et de tant de gloire. Gros a rappelé tout cela dans cette page : elle restera comme un monument précieux des liens si puissants qui l'attachèrent à l'immortel exilé.

Tous les amis des arts se ressouviennent de l'intérêt que le portrait de Galle fit naître au Salon. Ce bel ouvrage mérita les louanges les plus légitimes à l'auteur, dont le talent parut encore rehaussé par cet éclatant témoignage d'un noble et respectable dévouement.

Le *Saint Germain* donne un avant-goût de la coupole.

Le saint est sur des nuages qui l'élèvent aux cieux et servent d'appui à son genou droit et à son pied gauche. Les bras sont dans une position horizontale et dans l'action de bénir. La main gauche tient la crosse ; la droite a les trois premiers doigts ouverts et les deux autres abaissés. Il a sur la tête une mitre blanche, portant une petite croix, au milieu des lettres S et G ; un manteau, vert en dessus et violet en dessous, recouvre ses reins ; il s'étend de chaque côté jusqu'aux poignets, d'où le peintre l'a fait descendre en larges plis. Sous ce vêtement on voit une tunique blanche ; sa moitié inférieure est parsemée de dessins de même couleur. Une étole d'un ton vert, semblable à celui du manteau, passe sur la poitrine et derrière la jambe gauche, posée verticalement, en avant de la cuisse dessinée en raccourci.

Le saint pasteur est humble avec dignité. Son attitude est celle du juste, allant avec confiance rendre compte de la gestion de son troupeau, et devenir son intercesseur auprès de Dieu.

L'évêque entrevoit déjà la béatitude céleste. Son regard s'élance avec amour vers la demeure réservée aux élus. Des nuages forment une couronne au-dessus de son front calme et serein. De cette gloire vient la lumière éclairant le saint dans son apothéose.

Le visage est peint solidement, avec des tons frais et vigoureux, rendus plus fermes par la blancheur de la barbe. Les mains sont dessinées purement, ainsi que le pied gauche, nu sur une sandale.

La facture de ce bel ensemble rappelle complétement la peinture de la coupole : ce sont les mêmes moyens de relief et le même fond, un ciel bleu, d'une teinte à peu près uniforme. Les plis ont également un caractère analogue. Ceux qui naissent du genou gauche de saint Germain ont l'ampleur et l'heureux agencement de certaines parties de la vaste surface du Panthéon.

Le *Saint Germain* est exécuté sagement. La brosse s'est maintenue dans de justes limites. Les lumières sont grassement faites : les ombres ont la transparence que Gros leur donnait, surtout à cette époque, dans la prévision des modifications apportées inévitablement par cet autre maître, chargé d'harmoniser les ouvrages de peinture, le temps, qui vient ajouter sans cesse des teintes

plus sombres et noircir impitoyablement les couleurs dont on n'a pas assez ménagé l'emploi.

L'œuvre de Gros est, après plus de quarante ans, fraîche comme en sortant de l'atelier. Les portions ombrées ont pris de la force, sans rien perdre de leurs reflets translucides.

Cette toile avait été commandée, en 1824, pour l'église Saint-Germain l'Auxerrois. On a pu la voir au musée du Luxembourg. Elle est aujourd'hui dans la chapelle du château de Trianon, et occupe un emplacement convenablement choisi pour permettre d'en bien saisir l'aspect général et les détails en particulier.

LA COUPOLE ACHEVÉE

Le 4 novembre 1824, le public fut admis à visiter la coupole. Une foule immense se succéda, pendant un mois, devant cette œuvre gigantesque.

Depuis l'instant où Gros en avait tracé les premiers linéaments, Napoléon était tombé; la restauration s'était accomplie. L'étranger avait rivé les fers de la France à la chaîne de ses anciens rois. Charles X régnait; on célébrait sa fête; l'ouverture de la coupole avait été réservée pour ajouter à l'éclat de cet anniversaire.

De notables changements avaient modifié le plan primitif. Le groupe de la famille impériale avait disparu, pour faire place à celui de Louis XVIII : la duchesse d'Angoulême était substituée à Marie-Louise; le roi de Rome avait échangé son titre contre celui de duc de Bordeaux, devenu le nouvel héritier présomptif du trône. Sainte Geneviève planait en personne au centre de la composition, au lieu de la châsse, portée par des anges. Il ne s'agissait plus des quatre grandes origines de la monarchie française, mais bien, dans l'esprit du gouvernement d'alors, des principales époques religieuses de notre pays.

Mais, comme il était impossible de recommencer complétement une œuvre aussi considérable, on s'arrangea de manière à faire ressortir cette pensée dans la conclusion du poëme national, bien que les prémisses en indiquassent une autre.

Nous devons à l'obligeance de M. Chambry la communication

d'une lettre autographe éclairant le fait officiel. Elle est adressée au fonctionnaire désigné pour résoudre la question.

Nous copions textuellement :

« Paris, 21 juillet 1814.

« MONSIEUR,

« Lorsque vous avez bien voulu venir voir avec moi l'ébauche de la coupole de Sainte-Geneviève, je vous ai témoigné le désir de reprendre ce travail dans une saison aussi favorable.

« Je viens vous prier aujourd'hui de m'autoriser à cette reprise, aussi bien que de me fixer sur le choix du groupe que je devrai substituer à celui qui m'avait été prescrit.

« Le programme était une sorte d'apothéose des rois de France qui avaient le plus contribué à la splendeur de la religion : Clovis, premier roi de France chrétien, Charlemagne, qui étendit la religion chez plusieurs nations; saint Louis, qui, par les croisades, y dévoua ses armes, et le chef du dernier gouvernement, motif de la rectification. Deux objets également chers à la France se présentent. Ses regrets, comme ses sentiments religieux, lui font voir au ciel Louis XVI, son épouse et son fils. Le Roi, partageant ces sentiments et y joignant sa modestie, le fixerait probablement ainsi.

« Mais les faits nous présentent aussi Sa Majesté elle-même, ramenée par la Providence, comme le légitime réparateur des vicissitudes passagères de la France, et la continuation des fils de saint Louis sur le trône.

« Si j'osais exposer ma manière de voir, je croirais que le point de continuité, sous plusieurs rapports, est le plus convenable; mais vous apprécierez mieux que moi, monsieur, ce qu'il appartient de faire, et je vous prie de me donner les instructions dont j'ai besoin pour continuer ce travail.

« Je vous prie d'agréer mes sentiments de respect et de considération,

« GROS,

« Rue des Fossés-Saint-Germain-des-Prés, n° 14. »

Il dut être pénible pour Gros d'effacer le quart de son travail, afin de se conformer à ces exigences. Ce sacrifice était indispensable à la conservation de l'ensemble, auquel il avait déjà consacré tant d'années.

La révolution de 1830 n'a pas voulu faire subir une nouvelle mutilation à la peinture de la coupole. Ce document, tel qu'il est maintenant, appartient désormais à l'histoire.

Sainte Geneviève est assise sur des nuages; elle domine les rois, vers lesquels elle paraît descendre d'une région aérienne et resplendissante de lumière. Deux petits anges sont à ses côtés; ils font tomber des fleurs de la corbeille que tient chacun d'eux.

La protectrice de la France dirige la main droite vers le ciel; l'autre main se porte vers le groupe de Louis XVIII, et lui assure ainsi son intercession auprès de l'Éternel. Le costume de Geneviève est d'une grande simplicité : une tunique, d'un ton gris doré, dessine, en la serrant, sa taille svelte et gracieuse; elle a pour ceinture un double cordonnet blanc, rappelant la blanche étoffe qui recouvre ses bras, et continue une seconde robe de dessous. Un voile de gaze blanche s'applique en bandeau sur le front ingénu de la bergère, et retombe en larges plis sur la gauche; l'autre angle s'enroule en plis onduleux et voltige au-dessus du bras étendu. Une draperie, du même ton que la tunique, est ajustée sur les jambes, à la manière du Dominiquin, et fournit une base à la figure entière. A ses pieds est un mouton couché près d'une houlette. Un livre ouvert est sur les genoux de la sainte.

Au-dessous d'elle on voit un bloc de pierre, avec le chiffre S†G, et surmontée d'une coupe précieuse, où se trouve un rameau de buis.

L'expression de la divine médiatrice est calme et bienveillante. Son caractère simple et pur, son regard pudique, la fraîcheur de sa carnation font un heureux contraste avec les têtes caractéristiques des autres personnages, placés dans une région inférieure et dans la direction des quatre points cardinaux, ce qui fournit l'occasion de plusieurs rapprochements ingénieux. A la droite de sainte Geneviève et au nord, Clovis commence l'ordre chronologique. Il a revêtu la tunique blanche du baptême. Sa tête s'in-

cline; son bras gauche est soutenu par Clotilde, agenouillée auprès de lui; il tient respectueusement sa main au-dessus du livre des évangiles. Le bras droit, appuyé sur la hanche, est chargé du sceptre.

Le vainqueur des Romains est là, comme un suppliant; il se courbe devant le foyer lumineux, éclairant son visage farouche. Le néophyte conserve encore un sentiment de honte et d'hésitation; il cède néanmoins aux vives instances de sa femme; elle triomphe enfin d'une longue résistance.

L'autel des druides est renversé, trois petits anges s'élancent au-dessus de ce groupe; ils jettent à l'univers le nom de *France*, inscrit sur une banderolle flottante, comme une notification de son origine.

A l'occident, une vaste portion de la coupole est consacrée à manifester l'étendue et la puissance du génie de Charlemagne. Ce monarque, un pied posé sur un nuage, semble tendre à s'élever encore. Son genou droit se fléchit; sa tête est blanchie par les années, les travaux de l'esprit et de la guerre : il la tourne avec assurance et la porte avec fierté. Son œil, recouvert par un épais sourcil, lance un regard pénétrant à travers l'espace. Charlemagne tient d'une main le globe azuré, surmonté d'une croix, symbole de l'empire; de l'autre, il maintient une tablette soutenue par un séraphin et montrant les titres de ses principales institutions, les Capitulaires et l'Université. La reine, la belle et naïve Hermengarde, est à genoux derrière son auguste époux. Elle joue ici un rôle moins important que Clotilde. Hermengarde a les mains jointes.

Son attitude recueillie fait opposition avec la pose excentrique de Charlemagne. C'est le prince venu pour remplir une grande mission. L'éclat et l'ampleur de son manteau de pourpre, sa tunique tissue d'or et de soie, ajoutent au grandiose de ce magnifique épisode de notre histoire.

A la gauche du monarque et faisant pendant avec l'ange des Capitulaires, un autre ange adolescent est assis; il présente la croix civilisatrice à des Saxons soumis et renonçant à leurs dieux, pour adorer celui de leur vainqueur.

Les armes de ces barbares et celles d'autres peuples du Nord s'amoncellent au-dessous du groupe principal et signalent les guerres de ce règne.

Saint Louis occupe le midi; il est à genoux avec son épouse ; il concentre ses pieux regards sur sainte Geneviève; les bras du roi sont dirigés vers une table recouverte d'un drap rouge et supportant un coussin, sur lequel est la couronne d'épines due à la piété du royal croisé. Sa modestie se reflète dans ses ajustements, sans faste et sans prétention. Ils se composent d'une tunique bleue, sous laquelle on sent la rude cuirasse du soldat. Un manteau doublé d'hermine couvre ses épaules.

La reine a les deux mains pressées sur sa poitrine; elle prie avec ferveur et témoigne, par son attitude, son profond respect pour le saint dont elle est l'épouse.

Au-dessus, on voit deux anges agitant chacun un étendard blanc, à fleurs de lis, et distingué par une croix rouge, afin de rappeler les deux croisades entreprises par Louis IX pour le triomphe de la religion; des armes sarrasines et le croissant abaissé forment un trophée à sa mémoire.

L'Orient est devant nous; nous arrivons à l'époque de la Restauration. Louis XVIII s'appuie sur la duchesse d'Angoulême; il adresse ses regards à la sainte patronne de Paris; il invoque sa protection pour la France, dont il tient le symbole fleurdelisé, et pour la Charte, dont le nom est gravé sur une table de pierre confiée à deux séraphins. La main droite du roi étend un sceptre au-dessus du jeune duc de Bordeaux, assis sur un coussin vert; il vient d'être apporté par deux anges et déposé sur un nuage, entre Louis XVIII et sa nièce.

L'un de ces envoyés du Très-Haut jette dans l'abîme le voile de crêpe qui servit de lange au petit prince, destiné par la Providence à régner un jour sur la nation française, selon le langage gouvernemental d'alors.

L'ange de la paix descend des cieux; il apaise l'orage grondant encore dans cette atmosphère politique, où l'on distingue aussi les reflets d'une conflagration terrible.

La princesse est représentée ainsi qu'une autre Antigone, assu-

rant les pas du vieillard et reportant des yeux baignés de larmes vers une gloire, dont le Jéhovah hébreu est le centre, et où se trouvent réunis, dans une béatitude céleste, Louis XVI, sa femme, son fils et la princesse Élisabeth.

Il était impossible, au point de vûe de la Restauration, de mieux rendre ce retour aux temps passés, en le motivant sur le souvenir palpitant de grandes infortunes. Gros a puisé cette inspiration dans son cœur; et, quelle que soit la manière d'envisager cette allusion à un trait sanglant de notre histoire, on ne peut se défendre d'une émotion profonde en présence de ces traits ennoblis par la douleur; ils attestent cependant l'absence de toute considération politique nationale, pour s'occuper exclusivement d'un intérêt personnel de famille et de dynastie : mais le peintre est profondément touché lui-même; il pleure, et nous sommes involontairement attristés. D'ailleurs, que sont devenues aujourd'hui ces promesses d'un long avenir? La peinture, dont on redoutait la destruction, est brillante comme au premier jour; ceux qu'elle a glorifiés sont déchus. Charles X, qui ne voulut pas, à l'occasion du triomphe de Gros, faire revenir en France son maître David, Charles X est mort aussi dans l'exil. Oui, l'on doit respecter ce tableau. S'il constate un hommage à une famille, ramenée au milieu de nous par la coalition européenne, il enseigne également combien les prétentions dynastiques sont frivoles et de peu de valeur en ce monde.

Les couronnes murales du Trocadéro, de Cadix, et de Madrid surmontent celles de l'Empire et de la République, dans le trophée placé sous ce groupe.

L'histoire a fait justice de cet arrangement imposé par les ordonnateurs; elle a pesé l'importance respective de ces rameaux; on peut laisser les plus légers à la surface.

Gros nous montrait un jour avec orgueil les vieux lauriers étayant les nouveaux; il se mit à dire naïvement: « Pour être moins verts, ils n'en sont pas moins radicux. » Il voulut également conserver la couleur du coussin où l'enfant repose : « C'est un extrait de naissance, disait le peintre en souriant; on a changé le nom, j'ai conservé la date. »

La coupole nous offre le talent de Gros dans toute sa maturité.

Ce n'est point la prodigalité de *Jaffa*, la fougue d'*Aboukir*, l'apparat contristant d'*Eylau*. L'auteur est maître de lui dans la coupole; l'exaltation, la fécondité, l'ordonnance, sont modérées par la sagesse des dispositions et de l'économie entière. Gros entre dans une autre voie; il procède avec gravité.

Il s'agit maintenant de concilier les choses de la terre et du ciel. Le peintre de batailles aborde le sanctuaire avec des sentiments plus recueillis, plus détachés des sensations terrestres; il laisse, pour ainsi dire, ses éperons à la porte; il prend une allure daigne et sévère, sans renier cependant ses antécédents glorieux.

Son style est toujours ferme, concis, chaleureux; il est plus châtié; la science y prend autant de part que le sentiment instinctif et l'inspiration. S'il n'y a pas cette exécution étourdissante de certaines parties de ses précédents ouvrages, on trouve, en échange, une correction plus soutenue. Tout est utilisé dans les détails. Il a su tirer un parti très-heureux des différences de costumes, pour caractériser les hommes et les siècles. Le vaste manteau de Charlemagne suffirait pour le distinguer. Les habits de Clovis ont moins de magnificence; ils révèlent la force matérielle et sauvage. Les vêtements de saint Louis sont parfaitement en harmonie avec la mystique austérité de celui pour qui la conquête d'une couronne d'épines fut le plus haut but de la pensée humaine. Notre temps se reflète avec vérité dans les soyeux et futiles ajustements du groupe de Louis XVIII. Quel charme pudique dans l'agencement des draperies de la sainte bergère! Comme le pinceau a bien su s'assouplir en caressant ces formes si pures, si suaves, si vivantes en même temps, des anges secouant les étendards de saint Louis! C'est là, sans contredit, où Gros s'est montré particulièrement irréprochable comme dessinateur et coloriste. Tout est complet dans ces deux admirables figures.

L'ange qui se balance dans les airs, en jetant le voile funèbre au fond de l'abîme, est également remarquable.

En général, les nus sont étudiés avec un soin particulier. Gros voulait prouver qu'il savait faire autre chose que des habits étroits et des chaussures modernes.

Nous signalerons, comme entente du clair-obscur, les enfants

criant France, et l'ange des Capitulaires, dont la draperie rouge est trop tourbillonnante, mais qui fait ressortir toute la puissance de ces teintes, si vigoureuses et si transparentes dans l'ombre.

L'expression des visages est toujours juste et vraie; elle est d'une ressemblance parfaite dans le dernier groupe. Quelques têtes sont coiffées sans doute d'une manière conventionnelle; mais, il ne faut pas l'oublier, ces défauts, vus de près, disparaissent à la distance de 210 pieds, d'où l'on aperçoit d'en bas ce tableau, comportant 3,256 pieds de superficie.

A ce sujet, nous dirons combien il est regrettable de ne pas avoir suivi la première proposition de Gros, de placer les quatre groupes des rois dans les angles de la coupole inférieure, en réservant celle où tout est maintenant réuni, pour y peindre la seule figure de sainte Geneviève. Cette disposition eût été plus logique; elle eût permis de jouir de toutes ces beautés, sans être contraint de faire un voyage aérien aussi pénible pour beaucoup d'amateurs, n'osant ou ne pouvant pas risquer cette fatigue.

Si des détails de peu d'importance peuvent éveiller la critique, il faut dire que l'ensemble est entendu savamment et produit un effet splendide. Gros a su vaincre une difficulté bien grande; il n'avait plus sous les yeux une surface plane, mais concave; il fallait combiner les raccourcis, sous le double rapport de l'aspect et de la différence des plans, dont les uns se présentaient presque verticalement, quand ceux du haut de la voûte étaient à peu près horizontaux; on devait tenir compte du point de vue déterminé par l'architecture même du monument. De près, on ne voit rien de choquant, en regardant en face de soi; d'en bas, l'on peut en saisir la totalité, mais on regrette vivement de perdre tout ce qui se rattache au sentiment de la touche et du savoir. C'est alors que l'on apprécie mieux combien il y a de vigueur dans les masses d'ombres et dans le coloris, pour percer la colonne d'air interposée entre l'œil du spectateur et la peinture. L'on peut juger aussi, de cette manière, de l'habileté de l'artiste à coordonner la grandeur des lignes et du mouvement, pour suppléer à l'effacement de la physionomie des personnages par l'éloquence de leurs gestes.

Le pinceau, toujours facile, n'a pas eu besoin d'empâtements

trop solides; c'était d'ailleurs une nécessité de position. La coupole est éclairée par dessous : des saillies trop prononcées eussent nui au relief au lieu de le favoriser.

Gros avait fait plusieurs études partielles pour la coupole : il en a changé la disposition. Nous connaissons le groupe de Charlemagne, d'un beau caractère, mais où la tête du monarque n'a pas le grandiose ni le mouvement de celle de la coupole. La tête de la femme est pleine de grâce et de suavité. Gros avait plié cette toile en quatre parties et s'en servait en guise de tapis ; elle a été restaurée avec un soin religieux, et conservée comme une preuve de l'extrême modestie de l'auteur.

Une autre peinture, de même dimension, a été faite pour Clovis et Clotilde ; c'est une belle première pensée, où l'on retrouve tout le talent du maître. Ces deux morceaux sont un peu au-dessous du naturel.

Il existe aussi deux têtes de Charlemagne : l'une de grande proportion ; l'autre fort petite, mais d'une touche fière et grandiose. Nous possédons les études d'après nature des deux anges qui viennent d'apporter le duc de Bordeaux, l'ange de la paix, celui qui présente la croix aux Saxons, l'ange des Capitulaires, et le petit prince. La plus grande de ces académies, toutes dans le même rapport entre elles, est de 65 centimètres. C'est d'après ces seules données que Gros les a reproduites sur une échelle de plus de 4 mètres. Elles sont d'un sentiment parfait de forme et de couleur ; les pieds et les mains sont moins terminés ; mais ces études sont tellement justes de construction et pleines de vérité, que l'auteur les a retracées mot à mot dans leur reproduction colossale.

De simples traits au crayon et d'une dimension encore au-dessous, sont les seuls documents préparatoires connus pour les figures des rois et de leurs femmes.

L'esquisse de la sainte Geneviève a, par exception, été peinte avec un grand soin ; mais toujours sur une petite toile : c'est une fort gracieuse peinture, d'un coloris frais et harmonieux.

Le peintre avait dignement rempli le devoir qu'il s'était imposé ; le ministre fit également le sien. Le 20 novembre, Gros reçoit l'invitation d'aller retirer la somme de 14,000 francs, complémen-

taire de celle de 50,000 francs, convenue pour la totalité de la coupole. Sept jours après, on lui remet cette nouvelle notification :

« Monsieur, les peintures de la coupole de Sainte-Geneviève ont parfaitement justifié la confiance de l'administration en vos talents; elles ont réuni tous les suffrages, et déjà elles sont classées au nombre des compositions qui honorent le plus l'école française.

« Cette considération m'a porté à penser que le prix alloué pour cet ouvrage n'était pas en rapport avec son mérite et son importance.

« En conséquence, j'ai décidé qu'une somme de 50,000 francs vous sera payée sur les fonds de mon ministère, à titre de gratification.

« Je vous prie, monsieur, de regarder cette décision comme une preuve de ma satisfaction et de l'estime que m'inspirent vos talents et votre personne.

« Recevez, monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

« *Le Ministre secrétaire d'État de l'intérieur,*

« *Signé :* CORBIÈRE. »

Gros fut nommé baron par Charles X.

A cette occasion, quelqu'un adressa ce compliment à Gros :

— Le roi vous a fait baron ; les artistes vous ont décerné le titre de prince.

— Le prince est absent, soupira Gros, faisant une douloureuse allusion à l'exil de son maître David.

— J'ai mis l'histoire de France en quatre chapitres, disait l'auteur de la coupole.

— C'est en quatre chants ! s'écria Gérard, son émule.

Il nous serait impossible de faire entrer dans ce livre toutes les pièces, en vers ou en prose, plus ou moins remarquables, qui furent adressées à l'auteur : on peut les résumer dans un passage d'une lettre de Guérin, alors directeur de l'École de France, à Rome ; nous ne pouvons résister au plaisir de la publier en entier ; elle contient une leçon intéressante, et doit trouver place ici.

« Rome, le 23 octobre 1825.

« Mon cher confrère,

« Monsieur Huet, partant de Rome avec l'intention de visiter en partie le nord de l'Italie, me paraissait devoir arriver trop tard à Paris pour se charger de ma réponse à la lettre que vous lui aviez donnée pour moi, et cependant telle est mon invincible paresse à écrire que vous aurez revu depuis longtemps M. Huet avant que celle-ci vous parvienne. Il faut dire aussi que cette paresse est en partie l'effet des dérangements continuels et inévitables qui viennent morceler à toute heure et mon temps et ma pensée. Il faudrait plus de présence d'esprit et de courage que je n'en ai pour faire quelque chose avec de pareilles rognures; ou il faudrait, comme cela est arrivé trop souvent, laisser tout aller à l'aventure, ce que je ne me crois pas permis.

« J'ai du regret de n'avoir pas vu plus souvent M. Huet. A peine arrivé à Rome, il alla à Naples, et lors de son retour ici, il ne s'y arrêta encore que fort peu de jours. Il m'a paru comprendre et s'intéresser aux arts; ses manières, sa conversation me font regretter qu'il n'ait fait qu'apparaître dans notre petite colonie. Je dis petite, bien qu'elle soit plus nombreuse que jamais, surtout en artistes. Tous semblent en effet venir chercher à Rome leur *brevet*, fort étonnés à leur retour en France qu'on ne veuille pas toujours légaliser le certificat qu'ils ont été chercher si loin; ils ont peine à se persuader qu'ici, où les arts n'existent plus, et n'ont laissé que leurs dépouilles, on ne peut recevoir que des leçons muettes qu'il faut savoir interpréter pour en recueillir le fruit; à la vérité, la nature, les monuments, le peuple même vous remettent sur la voie de l'antiquité; mais combien ne faut-il pas d'habileté pour savoir les comprendre et en extraire cette substance pittoresque, nulle part si abondante, mais nulle part si mélangée du plus misérable et du plus orgueilleux mauvais goût; je le répète, il faut être véritablement un homme de talent pour sentir et profiter de l'Italie. Au reste, les études ne sont plus ce qu'elles ont été ni ce qu'elles devraient être; tout se ressent de la précipitation du siècle.

De même que l'on veut faire sa fortune sans travailler, on veut produire sans avoir appris ; on prend un sujet, une toile, un modèle, et l'on se met à faire un tableau sans réfléchir que le modèle n'est pas plus la nature qu'une idée n'est une composition. Qu'en arrive-t-il ? que le pauvre cavalier perd les étriers au premier temps de galop, et qu'il est tout à fait désarçonné au second ; n'aurait-il pas mieux fait de rester au manége ? Non, ce ne sont pas des tableaux qu'il faut venir apprendre à faire en Italie ; il faut y venir étudier la nature, les monuments, le peuple, les chefs-d'œuvre, et mettre autant que possible tout cela en portefeuille, après en avoir nourri sa pensée. Voilà ce que je prêche, mais avec peu de succès. Ce chemin paraît à tous trop long.

« S'il y a à désirer sur la direction des études, il n'y a que des éloges à donner sur la conduite des artistes qui se trouvent ici, tant pensionnaires qu'externes. Vos deux élèves se distinguent dans les premiers par les meilleures manières et par une aptitude qui leur sera, j'espère, profitable. Je pense qu'ils vous soumettent ce qu'ils comptent exécuter, c'est pourquoi je ne vous en parle pas.

« J'ai appris avec une sincère satisfaction tout le succès qu'a eu votre bel ouvrage de la coupole de Sainte-Geneviève. Toutes les opinions s'accordent sur les éminentes qualités qui placent cette grande et magnifique composition au premier rang, en rappelant le beau siècle des Jules II et des Léon X. Vous avez mérité tout ce que vous avez obtenu. Combien de consciences n'en pourraient pas dire autant ! Les éloges et les descriptions que j'ai lus me font vivement regretter de n'avoir pu jouir de la vue de cette production ; je ne vous le demandai pas avant mon départ, parce que j'ignorais à quel point elle était avancée ; c'est une satisfaction que je me promets à mon retour.

« Ce mot de retour vous fait peut-être désirer de savoir si j'en prévois l'époque ; je ne saurais la déterminer ; ma santé, qui est plus mauvaise qu'à Paris, et la perte des moments que je voudrais donner encore à la peinture, devraient le hâter ; mais l'espérance, qui ne s'éteint jamais au cœur de l'homme, me fait croire que j'arriverai à me mieux porter, à retrouver, à travers les soins mul-

pliés d'une administration très-détaillée, quelques heures à pouvoir donner au travail, et cela balance ma résolution. Si le souvenir de vieilles amitiés me rappelle, de nouveaux sentiments de reconnaissance et d'affection me retiennent. Enfin je suis ici, et c'est, je crois, l'une des plus fortes raisons qui m'y font rester.

« Vous avez eu, cet été, des chaleurs dévorantes, et nous un ciel d'une bénignité rendue plus douce encore, sans doute, par l'influence de l'année sainte ; c'est néanmoins un climat auquel il est dangereux de se fier ; aussi traître que ses habitants, il vous charme, vous caresse et vous tue.

« Mais, hélas ! on meurt partout. Heureux celui qui rachète sa mort par un nom qui laisse des regrets ! Vous avez bien raison de dire que la perte de notre Girodet est un câble de miséricorde de rompu ; mais il en est d'autres ; Dieu veuille les conserver longtemps.

« Adieu, mon cher confrère ; continuez à donner pendant un grand nombre d'années de bons préceptes et de bons exemples, et n'oubliez pas vos amis d'outre-monts.

« Veuillez présenter à Mme Gros les hommages empressés de son très-obéissant serviteur, et rappelez-moi, s'il est à Paris, au souvenir de M. Dufresne.

« Si mes amis de Paris s'occupent quelquefois de moi, dites-leur que je pense bien plus souvent encore à eux, et que c'est l'espérance de les revoir qui forme ici ma plus douce jouissance. Adieu. Croyez-moi

« Votre très-affectionné,

« GUÉRIN. »

Les élèves de Gros voulurent inaugurer le jour où, pour la première fois, la coupole était livrée au public ; ils s'y transportèrent en masse.

L'un d'eux, prenant la parole au nom de tous, exprima en peu de mots l'émotion dont ils étaient saisis ; il remit avec respect une couronne au professeur, comme un témoignage de leurs sentiments communs.

Voici cette allocution textuelle :

« Maître illustre,

« La première vue de ce grand et sublime ouvrage et le souvenir de tes nombreux titres à la gloire ont excité dans l'âme de tes élèves un enthousiasme qu'ils ne peuvent plus maîtriser. Aujourd'hui, pleins d'amour, ils viennent dans ce temple, naguère consacré au Génie, orner ta tête de cette couronne, monument de leur respect et garant de l'admiration des siècles futurs.

« Oui, ton école ose se rendre l'organe de la postérité ; elle soulève sans crainte le voile de l'avenir et te montre, dès à présent, ta place dans la mémoire des hommes.

« Mais il lui reste un autre devoir à remplir, et plus sacré peut-être. Ce serait peu de chose, sans doute, que l'orgueil de t'avoir pour guide, si elle ne montrait qu'elle en est digne. Tes enfants aussi doivent contribuer à ta renommée. Ils contractent, en ta présence, l'engagement de s'efforcer, par de constantes études, à mériter, à leur tour, des succès. Ils seront heureux et fiers, s'ils parviennent à prouver à notre France que les préceptes de leur père chéri égalent la perfection de ses exemples et la rare bonté de son cœur. »

Gros, vivement impressionné, répondit avec effusion à cette démonstration touchante ; il laissa tomber des pleurs au souvenir de son maître, dont il regretta l'absence avec entraînement. Un des spectateurs s'approcha de Gros et le complimenta; c'était M. de Peyronnet, alors ministre de la justice, en position de contribuer puissamment au retour de l'exilé. Gros s'excusa de la liberté de sa parole ; il craignit d'avoir ainsi compromis une cause sacrée. Quelques instants après, il recevait, de la part de M. de Peyronnet, le billet que nous donnons ici comme un procès-verbal authentique de cette scène imposante.

« Paris, le 4 novembre 1824.

« Vous n'avez rien à regretter ni à excuser, monsieur. La vivacité de vos sentiments était fort naturelle et fort légitime ; tout ce

qu'elle vous a inspiré a été agréable et flatteur pour moi; je n'étais pas, d'ailleurs, moins troublé que vous, monsieur; un spectacle si touchant et si imprévu ne pouvait manquer d'exciter en moi beaucoup d'émotion; c'était une bien bonne fortune d'avoir l'occasion d'exprimer publiquement combien on doit d'estime et d'admiration à votre personne et à vos talents. »

« Agréez, monsieur, l'assurance de ma plus parfaite considération.

« De Peyronnet. »

Gros s'empressa de mettre à profit ces relations établies entre lui et M. de Peyronnet.

Les succès soutenus de Gros ne lui faisaient pas oublier David, auquel il se plaisait à les rapporter; il regrettait bien sincèrement l'absence de son vieux maître, et son idée fixe était d'en obtenir le retour en France. Gros prit donc sur lui de charger un ami de formuler un projet de pétition au roi, pour arriver à ce but. M. Villemain fut consulté sur la rédaction ; il n'hésita pas à intervenir. Nous la donnons textuellement dans son entier :

« Sire,

« Parmi tant de voix qui célèbrent votre heureux avénement et les premiers bienfaits de votre règne, la prière d'un exilé monte jusqu'à vous; puisse-t-elle être entendue dans ces jours de fête et de clémence qui vont marquer bientôt le sacre de Votre Majesté. Je suis banni de France par une loi dont je n'accuse pas la justice, mais qui s'est adoucie pour plusieurs des hommes qu'elle avait frappés comme moi. Ils ont revu leur patrie à la faveur d'un sursis temporaire, et le pardon sublime qu'accorda celui dont ma main ne doit pas tracer le nom s'est étendu sur eux. Et moi, Sire, dont le souvenir n'aurait dû jamais se mêler à la funeste époque de nos troubles civils, moi, qui m'égarais en quittant les arts, ne puis-je invoquer cette autre renommée que les arts m'ont acquise, cette longue vie qui leur fut consacrée, et cette vieillesse qui les cultive encore ?

« Sire, je ne suis peut-être pas étranger au rétablissement du bon goût dans les arts et à la gloire de la nouvelle école française; daignez permettre que je ne meure pas hors de France, loin de mes enfants, de mes élèves et de mes ouvrages. Je ne suis pas un grand poëte comme Milton, mais vous êtes plus sage et plus clément que Charles II, qui cependant laissa Milton vivre paisible en Angleterre. Puisqu'il m'était réservé de survivre à quelques-uns des hommes illustres que j'avais formés, puisque j'ai dû pleurer Girodet, permettez-moi, Sire, de rapporter en France les derniers restes du feu qui m'inspira. Qu'il me soit donné de voir, avant de mourir, le monument qu'un de mes élèves vient de consacrer aux grandes époques de notre histoire. Sire, je ne sais si j'aurais la force de supporter l'exil pour moi seul; mais ma famille, mes enfants, me font souhaiter encore plus vivement ma patrie. Sous votre règne, elle est le temple de la paix et des arts; que je puisse la revoir, la saluer et mourir. La postérité, qui laisse quelquefois désarmer sa sévère justice en faveur des hommes dont elle aime les ouvrages, gardera peut-être un souvenir de moi, et elle ne reprochera pas à un grand roi d'avoir été clément pour le peintre David. »

Un élève de Gros fut chargé d'intercéder auprès de l'exilé, pour obtenir sa signature à cette humble supplique. A son retour de sa mission, l'intermédiaire n'osa pas se présenter devant son maître; il lui laissa la note suivante; elle doit rester comme un document historique curieux et honorable pour le régénérateur de l'École :

« M. David ne m'a pas communiqué l'écrit qu'il vous adresse; seulement il m'a dit qu'il ne renferme que ce qui est nécessaire pour vous tranquilliser, et, pour répondre pleinement au contenu de votre lettre, il m'a chargé de vous dire, de bouche, ce que les convenances en politique lui défendent d'écrire. Si je me sers d'un autre moyen pour m'exprimer, c'est que je n'aurais pas eu le courage de vous parler, et que je sais d'avance que vous n'auriez pas voulu m'entendre.

« M. David a dit qu'il ne renonçait pas à revenir en France; mais que, puisque c'était un *décret* qui l'avait exilé, il voulait aussi un

décret qui le rappelât. Il m'a fait distinguer le mot d'*ordonnance* avec celui de *décret*, etc. Que, par l'une, il se trouverait encore le jouet des circonstances; que, par l'autre, il ferait connaître ses droits et conserverait son honneur.

« Ceci doit vous faire de la peine, mon cher maître; mais j'espère que vous ne m'en voudrez pas : M. David a exigé de moi que je vous dise tout cela.

« Votre dévoué élève,

« ABÈELE. »

Gros fut comme frappé de la foudre à cette lecture; il courut chez M. de Peyronnet et se jeta dans les bras du ministre, en pleurant avec amertume. M. de Peyronnet avait commencé des démarches auprès du roi, en faveur de David. Le ministre de la justice avait, en conséquence, fait, à cet égard, plusieurs ouvertures à Gros, en y mettant toutefois certaines restrictions. Le billet d'Abèele ne laissait plus aucun moyen de continuer cette négociation, dans laquelle M. de Peyronnet avait témoigné beaucoup de bon vouloir; il fit une tentative nouvelle; mais le roi, oublieux de son propre exil, ne voulut pas se départir de sa rigueur. Gros dut renoncer à tout espoir; ce fut l'un des chagrins auxquels il fut le plus sensible.

Gros éprouva bientôt après un nouveau sujet de peine. A la suite d'une douloureuse maladie, son plus redoutable émule, son ancien camarade, son plus constant ami, Girodet, venait de succomber dans un âge où l'artiste peut produire encore et mériter des succès. Le 13 décembre 1824, Gros suivit le convoi du peintre d'*Endymion* et du *Déluge*, et ne voulut pas laisser refermer la tombe de ce maître sans adresser de solennels adieux à cette dépouille mortelle. Les souvenirs qu'elle réveillait dans l'âme de Gros l'émurent profondément. Il prit la parole et, dans un discours pathétique, il retraça tout ce que l'école perdait dans la personne de Girodet.

Les assistants, vivement impressionnés par cette chaleureuse allocution, versaient des larmes abondantes; mais, lorsque l'ora-

teur s'écria : « Je ne sais pas écrire, mon cœur s'exprime comme il peut, » les sanglots redoublèrent. Une voix, surgissant du sein de la multitude, fit entendre ces mots : « Vous savez peindre ! » Et, par un mouvement général et spontané, de vifs applaudissements retentirent. « Il me reste quelque chose à vous dire, reprend Gros, pour vous faire connaître l'amour et l'enthousiasme de Girodet pour la peinture. Quelques jours avant sa mort, il se fit conduire dans son atelier. Là, Girodet se jette à genoux; il étend les bras et, avec l'accent le plus sublime, il s'écrie : « Adieu, palette! « adieu, tableaux ! adieu, adieu, belle peinture ! adieu, je ne vous « reverrai plus ! »

Gros insiste pour recommander aux élèves d'opposer à l'envahissement des fausses méthodes les préceptes de David et de Girodet. Le peintre de Jaffa termine ainsi : « Après ces deux grands hommes, car le premier est aussi perdu pour les arts, nous pouvons dire : Adieu, belle peinture! adieu, vous reverra-t-on jamais ! »

Alors Gros, épuisé par tant d'émotions, serait tombé par excès de faiblesse, s'il n'eût été soutenu par les personnes placées près de lui.

Il est impossible de décrire la scène qui termina cette admirable et touchante improvisation. Gros fut reconduit à sa voiture par ses élèves et ses amis. Chacun voulut embrasser l'éloquent interprète des sentiments de tous et qui, seul, pouvait dignement consoler le monde artistique de la perte de Girodet.

Gros put se soustraire à cette ovation; mais un tonnerre d'applaudissements salua son départ et sembla reporter sur lui les espérances de l'école en deuil.

Cinq mois ne s'étaient pas encore écoulés depuis le décès de Girodet. Gros fut péniblement affecté de la mort du baron Denon (Dominique-Vivant), l'un de ses plus anciens protecteurs, membre de l'Académie royale des beaux-arts, que Gros présidait alors. A ce titre, il fut chargé d'exprimer les regrets de cette compagnie sur la tombe de son collègue.

Voici le discours prononcé par Gros dans cette circonstance, le 30 avril 1825 :

« MESSIEURS,

« Dans cette enceinte, qui me semble retentir encore des nobles regrets que la perte de notre célèbre Girodet y fit éclater, je m'indignai alors du silence auquel semblait me condamner l'habitude des formes oratoires; mais, à la vue du mouvement de cette foule en pleurs, obligée de s'éloigner de son dépôt sacré, l'amitié l'emporta et fut pardonnée. Aujourd'hui la reconnaissance me sollicite; aurais-je la même hésitation? Non, je le vois, ces douloureuses réunions n'exigent point le faste d'un discours public : elles ne se composent que d'un concours d'amis recueillis sur la tombe de l'un d'eux. M. Denon fut le plus vif, le plus sincère ami des artistes; c'est moins comme président de la classe des beaux-arts que j'ose prendre la parole, notre secrétaire perpétuel devant remplir ce devoir si dignement, que comme artiste que je lui rends hommage; si Girodet s'intéressa à mes premières études, M. Denon s'intéressa à mes premiers succès; presque tous ceux qui sont dans les arts ont eu part à ses soins, à ses encouragements, et datent pour la plupart leur bien-être de son entrée à la direction du Musée.

« L'école française, toujours forte de notre immortel David, conservait son rang dans l'Europe; mais tous ceux qui avaient profité de ses hautes leçons languissaient sans travaux; la mobilité des divers chefs de l'État, leurs vicissitudes ne permettaient de donner suite à aucun projet. Enfin, parut un gouvernement plus stable; l'ordre se rétablit et les grands ouvrages commencèrent. A cette époque, arrivèrent de toutes parts les chefs-d'œuvre de l'antiquité et de l'Italie; ils semblaient venir se grouper autour de l'illustre voyageur qui avait appris à les admirer en parcourant les contrées des deux continents.

« Qui était plus capable, plus digne, en effet, du noble emploi qu'on lui confiait, que celui qui, rempli de connaissances et dévoré du désir de connaître encore, de tout interroger, avait voulu,

pour remonter jusqu'au berceau des arts, traverser les déserts brûlants avec l'armée française, et nous apprit le premier qu'elle ne s'était arrêtée qu'à l'aspect si imposant des ruines de Thèbes, qu'elle fit tout à coup retentir de ses acclamations? C'était la valeur qui saluait le génie.

« Qui en était plus digne, enfin, que celui qui, accoutumé à voyager avec la victoire, se retrouvant au milieu des frimas du Nord, était encore, sous la tente du guerrier suprême, l'interprète, l'appui des artistes, et suivait les camps pour suivre leurs intérêts?

« En tout temps, en tous pays, M. Denon ne respirait donc que pour les arts et les artistes. Il jouissait depuis longtemps du fruit de tant de peines et de soins, lorsqu'il eut la douleur, ainsi que toute la France, de voir démembrer ce beau Musée; il était triste de penser que les monuments les plus précieux des arts pussent devenir le jouet des armes; l'indignation alors prenant la place de la douleur : « Qu'ils les emportent! s'écriait-il; mais il leur man-« que des yeux pour les voir, et la France prouvera toujours, par « sa supériorité dans les arts, que ces chefs-d'œuvre étaient mieux « ici qu'ailleurs. » Espérons que l'école française ne démentira pas cette prédiction d'un homme qui a honoré son pays, en fut chéri, et lui laisse un nom qu'il prononcera toujours avec orgueil. Je ne parle ici ni de son esprit, ni de ses bontés, ni de ses talents; vos entretiens particuliers, en vous séparant de lui, vont vous retracer mutuellement tous les traits qui nous l'ont fait aimer et qui perpétueront sa mémoire dans nos cœurs. »

Les présidents et les secrétaires perpétuels des quatre académies de l'Institut royal de France furent invités, par lettres closes du roi Charles X, à se trouver présents à son sacre, indiqué pour le 29 mai 1825. Gros fit partie de cette députation, en qualité de président de l'Académie des beaux-arts pour cette année. Il se rendit en conséquence à Reims, où il prit quelques notes sur certaines particularités de cette cérémonie.

A son retour à Paris, Gros fit le portrait à mi-corps de M. Macips, avocat.

Il est représenté dans l'intérieur du palais de justice, en avant d'un escalier conduisant à un tribunal, dont la porte est entrebâillée. Un rouleau de papiers est dans la main gauche, vue par sa face dorsale. La main droite est appuyée sur le cœur et cachée en partie sous le bras gauche, à demi fléchi. On ne voit que le pouce dans son entier; il est en raccourci; aucun des autres doigts n'est complétement visible; aussi Gros a-t-il mis un grand soin à modeler le seul en évidence, par le fait même de la pose. M. Macips est en habit de ville et vêtu de noir. Sa cravate blanche rend les chairs plus colorées. La tête, recevant la masse de la lumière, est construite avec la vigueur ordinaire des portraits de Rembrandt. Cet effet donne un relief singulier à l'ensemble.

L'expression de M. Macips reflète le caractère propre du savant et consciencieux avocat. Un regard vif et bienveillant, un front large et haut, une lèvre où la bonté réside, en sont les traits particuliers; ils sont tout à fait en rapport avec le geste, indiquant que l'orateur puise dans son cœur ses plus vives inspirations et les éléments les plus certains de ses nombreux succès.

Le mur du palais sert de fond obscur à cette belle tête chauve, avec de rares cheveux gris. Elle a été lithographiée avec beaucoup de talent par M. Maurin.

Cette toile, peinte en 1825, fut exposée en 1827 avec le gracieux portrait de Mlle de Korsakof : l'attitude de cette jeune fille, le charme d'une exécution facile et suave, montraient avec quelle sûreté d'observation Gros savait choisir le style le plus convenable à l'imitation de ses modèles. L'image de M. Macips réunissait la verve et la vigueur; celle de Mlle de Korsakof était le type d'une nature élégante et riche, avec cette fraîcheur, attribut heureux de la jeunesse et de la beauté naissante.

L'année 1825 allait finir : deux ans s'étaient à peine écoulés depuis que Gros avait, pour la dernière fois, serré la main de David.

Le peintre Navez écrivait de Bruxelles, à son confrère de Paris, la lettre suivante :

« MONSIEUR,

« Après une maladie de plus d'un mois, notre cher maître, M. David, est mort aujourd'hui, 29 décembre, à dix heures du matin. Depuis dix jours il avait presque perdu connaissance. Quand il était à lui, c'était pour parler d'art et de peinture, et lorsqu'il ne pouvait en parler, il s'exprimait par des gestes. Il a peint jusqu'au 15 de ce mois, mais il ne pouvait plus tenir le pinceau. Il a plutôt gâté la copie de son Achille qu'il ne l'a rendue meilleure; mais l'amour du travail était tel chez lui, qu'on l'eût fait mourir si on lui eût ôté la palette des mains.

« Votre dernière lettre lui a fait un bien grand plaisir. Il ne cessait de me répéter : « Ce cher monsieur Gros m'aime bien. » Il a été extrêmement flatté de ce que vous lui avez écrit de M. Quatremère. Enfin, tant qu'il a pu garder sa raison, il n'a parlé que d'art, et toujours avec le même feu et la même profondeur.

« On va le faire embaumer, et solliciter près du gouvernement pour que son corps puisse rentrer en France. On a moulé sa figure ce matin.

« Pardon si je ne puis vous entretenir davantage; cette mort, quoique attendue, m'a tellement bouleversé, que je ne sais trop ce que je vous écris. Voilà donc ce grand homme mort; il n'excitera plus la jalousie et les injustices de quelques misérables qui sont chez vous.

« Agréez, monsieur, l'assurance de mon profond respect, et croyez-moi votre tout dévoué serviteur,

« F.-S. NAVEZ.

« Bruxelles, ce 29 décembre 1825. »

Le fils de David, après avoir vu mourir dans ses bras son mal-

heureux père, annonça lui-même cette perte cruelle à Gros, dont voici la réponse :

« MONSIEUR ET CHER AMI,

« Je puis m'exprimer ainsi, puisque, en ce triste moment, voici quarante ans que je reçus la première leçon de votre célèbre père, et vous vis pour la première fois, vous et votre frère, en si bas âge, jouer autour de lui.

« Je redoutais chaque jour d'apprendre la mort de ce grand homme, tant la rechute qu'il éprouvait nous y avait préparés. Il est pourtant consolant d'apprendre que l'amour de son art avait tellement envahi toutes ses pensées, qu'il est devenu, selon la noble expression de votre frère, le triomphe de l'âme sur les souffrances du corps.

« En lui, en lui seul, l'école française s'est élevée à la hauteur des plus beaux jours de Périclès. Puissent l'étude des chefs-d'œuvre et le ressouvenir des grandes doctrines qu'il nous a laissés la sauver de la décadence dont une si grande perte la menace !

« Les élèves des écoles ont déposé sur les genoux de votre mère la couronne et le crêpe qu'ils espéraient pouvoir attacher à ses chefs-d'œuvre.

« Je mêle ma reconnaissance à la vôtre pour la ville hospitalière qui s'honore et s'enorgueillit de posséder la cendre d'un si grand homme. Cinquante-cinq ans de gloire parmi ses concitoyens, une immortalité à laquelle on ne peut porter atteinte, tel planera à jamais le nom de David sur cette France qu'il a élevée, dans son art, à la hauteur des plus beaux siècles de la Grèce.

« Veuillez présenter mes respectueux hommages à ces dames. Je n'ai pas besoin de vous assurer combien je partage votre douleur. »

Est-ce par suite de cet accablement que Gros ne place plus devant lui que des toiles de petite dimension? Nous en comptons

quatre. La première est consacrée au portrait à mi-corps du comte de Villemansy.

L'ancien administrateur général des armées est assis sur un riche fauteuil. Sa tête est découverte. Il est revêtu du costume de pair de France. Il porte sur ses épaules le manteau bleu, doublé d'hermine et brodé d'or. La poitrine du noble comte est décorée du grand cordon de la Légion d'honneur; d'autres ordres s'y font également remarquer. Le caractère de la tête est beau par sa forme, établie avec des plans larges, et par la dignité sévère de la physionomie. La main gauche tient un rouleau de papiers, dont la suscription rappelle les attributions spéciales du fonctionnaire. La main droite, abaissée, présente la paume en dessus et semble accompagner de son geste l'expression du visage, plein d'animation.

M. de Villemansy avait rendu quelques services à Gros, voyageant en Italie; le peintre a témoigné, par le soin apporté dans cet ouvrage, combien il tenait à payer de son magnifique talent une dette contractée par son cœur.

Les chairs sont étudiées d'une manière aisée; le dessin est grandement vu; les draperies sont ajustées avec ampleur et disposées avec goût. Ce portrait, peint en 1826, parut avec succès au Salon de l'année suivante. M. Maurin en a fait une belle lithographie.

Gros a peint plusieurs fois la mère de sa femme, Mme Dufresne, dans de petites proportions. Sur l'une de ces toiles, elle est assise dans un fauteuil à bras, sur lequel elle est accoudée; sa tête repose sur la main gauche; la droite tient un écran. Le ton du visage est d'une grande finesse et d'une fraîcheur particulière; il est rehaussé par l'effet d'une collerette blanche, étalée sur une robe d'un ton lilas foncé.

Dans une autre composition, cette dame est debout; son bras est soutenu par l'épouse de l'auteur; la pose de cette jeune femme, prodiguant les attentions les plus délicates à sa mère aveugle, est pleine de sensibilité. Gros a parfaitement rendu cette position, amenée par l'âge et changeant les rôles entre les parents et leurs

enfants. Ici la fille a pris la place de l'auteur de ses jours ; elle a pour sa mère les soins inquiets de la maternité. Les deux mains de Mme Gros tiennent affectueusement la main de celle dont elle dirige les pas. Il semble voir ces deux figures s'arrêter un instant, pour apporter moins de distraction à une douce causerie.

Gros aurait pu se dispenser de mettre une baguette sous les doigts de Mme Dufresne : sa démarche indique assez nettement un état complet de cécité.

Cette ébauche est précieuse par la ressemblance du groupe. Elle est exécutée par frottis légers, malheureusement peu solides. Le fond est un intérieur d'appartement, avec des meubles de l'époque.

Le troisième portrait est plus fini ; l'exécution est soignée ; la naïveté des détails ajoute encore au charme du coloris.

Le portrait du docteur Vignardonne, en 1827, arrive le troisième dans la petite série.

Ce portrait en buste offre une étude serrée ; il est néanmoins charpenté avec une grande liberté de pinceau. Les lois de la construction humaine sont partout observées avec intelligence. La touche se modifie avec adresse, en imitant tour à tour la solidité des os, l'élasticité des chairs, la souplesse du tissu cellulaire. On dirait que Gros ait voulu prouver au modèle, dont il recevait les soins médicaux, que la brosse de l'artiste était, comme le scalpel du praticien, initiée aux connaissances spéciales de l'anatomiste.

Le visage de M. Vignardonne est de trois quarts, par opposition à la poitrine, vue presque de profil. Un front vaste couronné par des cheveux gris, un regard incisif, une bouche bienveillante, en sont les traits les plus saillants.

Un habit noir orné du ruban de la Légion d'honneur et une cravate blanche composent le costume sévère du médecin, et servent à rendre plus lumineuse la tête, se détachant sur un fond obscur et reculé. L'effet, ainsi resserré, donne un puissant relief à l'ensemble, conduit avec économie, tout en laissant percer, dans la facture des portions charnues, la chaleur et la verve habituelle du coloriste.

Le quatrième portrait est celui de M. Drouin.

M. Drouin est assis devant un bureau, sur lequel il s'appuie ; son bras droit, appliqué sur la table, se présente en raccourci avec la main, dont les doigts sont dans une demi-flexion; la main gauche se croise sur ce bras qui s'abandonne ; elle élève un portefeuille rouge ouvert.

Un habit noir et un gilet de velours de la même couleur ajoutent, par leur opposition vigoureuse, à la fraîcheur des tons du visage. La tête est découverte, et de trois quarts : des cheveux châtains dorés sont disposés avec beaucoup de goût au-dessus du front et sur les tempes. Chaque trait, modelé par un travail harmonieux, participe de l'expression mélancolique de la physionomie entière. Cette préoccupation s'explique en jetant les yeux sur la première feuille de papier, apparaissant sur le petit livre; on y lit ces mots : « *Souvenirs et pensées.* J. Drouin. » C'est la fille de M. Drouin qui a tracé ces caractères, et sa main, bien jeune encore, a été glacée par la mort. Cette enfant bien-aimée est toujours présente à la mémoire de son père. Aussi le sourire a quitté ses lèvres; son regard n'a plus autant de vivacité; sa pose concentrique atteste la tristesse dont son âme est toujours empreinte.

Le coloris de cette toile est vrai, naïf et fin; la forme a du relief sans exagération. Le dessin des mains est moins ferme ; leur teinte locale a moins de force. Ce portrait, en buste, a été peint en 1827. Il est au-dessus, comme faire, du portrait de Charles X, mis au Salon de 1827.

Le roi, la tête nue, est monté sur un cheval blanc, couvert d'une housse de velours armoriée ; son chapeau est dans la main droite, et caché derrière le col de l'élégant animal ; la main gauche tient la bride. Le roi porte l'uniforme de ses gardes. Il a le grand cordon bleu, le pantalon blanc et les bottes à l'écuyère; son épée est suspendue à la ceinture.

Charles X entre dans le camp, formé, sous les murs de Reims, lors de la cérémonie du sacre. Il reçoit les hommages de l'armée et du corps diplomatique. Le nouveau monarque est suivi de son

état-major. A la droite, est l'infanterie présentant les armes; la cavalerie se déploie à la gauche. Une calèche, soulevant des tourbillons de poussière, roule dans le lointain et contient les princesses assistant à la revue; des rayons lumineux, s'échappant des nuages entr'ouverts, éclaircissent le fond et indiquent la cessation d'un orage. Sur le devant est une borne avec cette inscription : *Commune de Reims.*

Ce portrait attira de sévères critiques à l'auteur. Sans les admettre toutes, nous devons le reconnaître, cette toile manque de nerf; les tons sont vides, tant ils sont diaphanes; ils donnent l'idée d'une belle ébauche avancée, et non d'un tableau fini. Pour un simple portrait, il y a trop d'accessoires; ils n'ont pas assez d'importance, s'il s'agit de montrer le roi passant une revue. La tête est ressemblante: nous lui préférons l'étude faite d'après nature par Gros, et que sa veuve a léguée au duc de Bordeaux.

PLAFONDS DU LOUVRE

Charles X avait réuni assez de matériaux pour former un Musée égyptien. On mit en réquisition les artistes les plus distingués de l'époque, pour peindre les plafonds de cette nouvelle galerie ouverte dans le Louvre. Gros eut en partage la salle d'introduction ; il fut chargé d'écrire ainsi la préface du grand ouvrage. Gros fut également désigné pour la peinture du plafond de la cinquième salle, subdivisée en neuf compartiments. Nous allons nous occuper de la première. Le motif de la décoration était indiqué naturellement : ***le Roi donnant aux Arts le Musée Charles X.***

S'adresser à Gros pour une allégorie, c'était méconnaître étrangement le caractère et le principe de son génie. Gros pouvait ressembler à Rubens au point de vue du coloris, mais il en différait considérablement sous le rapport de l'idéologie pittoresque.

Gros était comme le géant de la fable : il avait besoin d'appuyer son pied sur la terre, pour avoir l'usage entier de ses forces ; il devenait faible en la quittant. Ses travaux allégoriques se ressentent de l'absence de cette condition essentielle. Ils témoignent de l'embarras du compositeur pour relier ensemble les choses de ce monde et la présence de ces êtres mythologiques, dont la poésie grecque a peuplé les cieux.

Il fallait à Gros des passions, des sentiments à rendre. On devait passer par son cœur pour arriver à son esprit. L'administration commit une faute en déplaçant le peintre de son véritable terrain ; il en supporta seul les conséquences.

Le public était en droit d'attendre beaucoup de l'auteur de *Jaffa*, d'*Aboukir* et d'*Eylau*. La critique ne tint pas compte de ce déplacement, ni de cette position équivoque, où, sans avoir un appui solide sur une réalité positive, on ne peut pas cependant s'élancer, en liberté, dans le domaine illimité des fictions de la fable antique.

Le public pouvait être exigeant ; il se montra sévère. Il vit dans le résultat obtenu par Gros, dans une carrière nouvelle, un commencement de décadence; l'on n'examina pas si l'artiste avait été poussé maladroitement dans une voie en dehors de ses aspirations.

Voici comment le peintre a procédé, sur une toile oblongue, à angle droit du côté gauche, et demi-circulaire de l'autre, en raison des dispositions architecturales.

Charles X est sur un trône, entre l'Abondance et la Paix, caractérisées par leurs attributs : elles sont assises sur les marches, pour exprimer leur fixité près du roi de France. Il a derrière lui la Justice, montrant la liste des grâces qu'elle vient d'obtenir. Charles X indique un monument, figurant l'entrée du nouveau Musée, dont la destination est marquée par un sphinx placé sur la paroi latérale, en avant du péristyle; son emplacement géographique est déterminé par les trois figures de femmes, couchées au premier plan, et personnifiant la Bièvre, l'Ourcq et la Seine.

La première exhausse une draperie rappelant l'art de la teinture; l'Ourcq appelle également sur ses produits l'attention de la Seine, reconnaissable au luxe de sa parure et à l'empressement d'un Génie qui lui présente une corbeille de fleurs. Gros a constaté de cette façon la suprématie de la Seine, recevant directement ou indirectement le tribut des ondes de ses compagnes. Un dauphin et des cygnes terminent ce groupe et dénotent l'état de la navigation parisienne jusqu'à la mer.

Entre ce plan et celui où se tient Charles X, est un groupe de femmes; un Génie est au milieu d'elles : il porte une cassolette enflammée. A leur tête est l'Histoire, puis viennent la Peinture, la Sculpture, l'Architecture, la Musique et la Poésie, au-dessus desquelles s'élance le Génie de la France, s'avançant vers le roi.

La portion circulaire contient un épisode relatif aux malheurs récents de la Grèce, cet antique berceau des arts.

Elle est sous les traits d'une jeune femme éplorée, portant un jeune enfant sur les épaules et implorant l'appui d'Hercule, assis et figurant la Puissance ; l'Humanité signale cette position déplorable, faisant couler les pleurs d'une femme, qui, les mains jointes, semble intercéder auprès du ciel en faveur de l'infortunée.

Excepté dans cet endroit du plafond, il n'y a rien d'intéressant pour le cœur : l'esprit seul a fait les frais des autres parties, assez froidement conçues et exécutées.

Le pinceau n'a pas été libre d'agir. Il s'est resserré dans des limites restreintes ; il n'y a pas cette fougue qui transporte dans *Aboukir* : ce sont des morceaux adaptés les uns aux autres.

On y rencontre des chairs d'une grande fraîcheur, notamment dans la figure, demi-nue, de la Seine, dont le modelé est remarquable par son grandiose. Hâtons-nous de le dire, cette toile n'est pas achevée. On exigea de Gros qu'elle fût placée en cet état, le jour de l'ouverture du Musée, et elle fut jugée comme si l'artiste y eût mis la dernière main. Elle lui fut rendue pour être terminée : elle ne l'était pas à sa mort.

Cette grande page a été remplacée au Louvre par un autre ouvrage de Gros, dont nous donnerons la description plus loin. On y retrouvera le développement de la pensée relative à la Grèce ; les beaux-arts y jouent également un rôle important ; mais Charles X en est exclu, ainsi que tout ce qui ressortait de la donnée primitive.

Ce ne fut pas l'effet d'un simple caprice ministériel. La révolution de 1830 avait prononcé. Charles X partit pour l'exil. L'image du roi dépossédé subit la conséquence du sort éprouvé par le modèle.

La cinquième salle se compose de neuf subdivisions. Six occupent les deux parties latérales ; les trois autres sont au centre et d'une plus grande étendue. Les petits compartiments sont consacrés au souvenir des grands siècles, où les arts ont brillé du plus vif éclat. Les bustes de Périclès, d'Auguste, de Léon X, de Fran-

çois Ier, de Louis XIV et de Charles X personnifient ces mémorables époques. Les trois premiers bustes sont du côté du fleuve ; les autres sont dans la travée regardant la cour du Louvre.

Les plafonds sont au milieu.

Nous les diviserons, pour plus de clarté, en centre, côté droit et côté gauche.

La véritable Gloire s'appuie sur la Vertu. Tel est le sujet du centre, peint sur une surface circulaire.

La Vertu est assise sur un tertre élevé ; elle est vêtue d'une tunique blanche ; un bandeau, de même couleur et symbolisé par des étoiles, couvre son front, où la sérénité réside ; des cheveux noirs descendent sur ses épaules ; ses yeux sont tournés vers la Gloire ; la main gauche montre le ciel et l'autre s'étend sur la poitrine. Ses jambes sont pudiquement rapprochées. A ses pieds est une paisible colombe. Une légère draperie verte pend du bras gauche de la jeune fille et va se perdre derrière son corps, pour réapparaître en plis pressés sur le terrain. Un petit autel est à la gauche de la toile. L'encens fume. La face antérieure offre les mots *Deo, Regi, Patriæ.*

La tête de la Vertu a une expression simple et douce. Il y a trop de réserve dans l'ajustement. L'auteur s'est trop préoccupé du soin d'imprimer un caractère de modestie aux mouvements de cette jeune fille, en lui donnant l'aspect de quelqu'un cherchant à éviter les regards et se faisant petit. Gros aurait pu se mettre plus à l'aise, tout en rappelant que la vertu agit dans la vue du bien seul et pour obéir aux instigations de la conscience, sans rechercher l'éclat. Il a dû le penser ainsi ; car la véritable Gloire est conçue de manière à faire prévaloir, au contraire, des qualités plus excentriques. Elle est debout et s'avance sur la jambe gauche, en s'approchant de la Vertu, sur laquelle elle appuie avec confiance son bras gauche ; elle tient en main une palme et un rouleau entr'ouvert, où sont écrits les mots : *Lettres, Sciences et Arts.*

Le pied droit de la Gloire est sur un plan plus bas et plus éloigné. Elle a dans sa main droite une épée, dont la pointe est abaissée, et dont la poignée s'encadre dans une couronne de lau-

riers, jointe à une autre couronne ornée d'étoiles. Les bras, le sein droit et la jambe gauche sont nus.

Une tunique rouge, rehaussée d'une broderie d'or, couvre le reste de la figure et la drape avec ampleur. Le bord inférieur est soulevé par l'air, qui le fait tourbillonner. La Gloire étend ses ailes. Une bandelette étoilée retient sa chevelure, d'où s'échappent des rayons lumineux. Il y a de belles parties dans la Gloire. La jambe nue est remarquablement bien exécutée. Elle présente avec grâce l'engorgement du genou des femmes et la finesse de l'articulation du pied. Cette extrémité ne laisse rien à désirer sous le double rapport de la noblesse de la forme et de la suavité du coloris. Une couronne d'étoiles est placée au-dessus du groupe et brille sur un ciel uniforme et bleu.

L'ensemble n'a pas la force et la couleur ordinaires du maître. L'étroitesse de la draperie de la Vertu est regrettable. Le genre allégorique est évidemment le moins convenable au développement des ressources de sa palette et de son crayon. Le plafond est accompagné de guirlandes, autour desquelles s'enroule un ruban, où sont inscrits les noms de la plupart des hommes illustres de la France.

Le compartiment droit a pour thème : *Le Temps élève la Vérité vers les marches du trône; la Sagesse l'y reçoit sous son égide; un Génie naissant l'écoute ; les armures royales sont à ses pieds.*

Sur un trône, exhaussé sur deux petites marches, la Sagesse est debout. Un casque d'or, avec un panache blanc, coiffe sa tête. Sa poitrine est protégée par un plastron à écailles et placée sur un peplum jaune, dont les coins retombent en plis verticaux sur les côtés d'une tunique, d'un ton lilas-rouge. Son bras droit est armé d'une pique ; le gauche maintient un bouclier au-dessus de la tête de la Vérité.

C'est une fraîche blonde, entièrement nue ; le front est paré d'un diadème de rayons et surmonté d'une couronne d'étoiles étincelantes. Son pied gauche est sur le second degré. Ses bras sont ouverts, prêts à embrasser sa protectrice.

La main du Temps soulève la Vérité. Le vieillard plane au-dessus

de l'ouverture d'un puits en ruine. Son autre main, reportée en arrière, est chargée d'une faux. Ses ailes le soutiennent dans une position presque horizontale. Sa tête, brune et garnie de cheveux et de sourcils blancs, a quelque chose d'étrange. Une draperie bleue serpente autour de sa cuisse et cache le bas du torse, vu en raccourci.

A l'angle droit de la toile est un Génie, debout sur un gazon émaillé de marguerites. Une tablette est soutenue par le bras gauche; un stylet est dans la main droite. Il est attentif et écoute. La coiffure, d'où jaillit une flamme, dégage son front et retombe en tire-bouchons sur le col. Cet ensemble est un peu lourd. Une draperie bleue, assez mesquine, entoure l'avant-bras gauche, revient par-dessus les hanches et se termine en une petite masse vers les pieds. La nature de cet enfant est maigre, comme à cet âge. Les détails des chairs sont exécutés avec délicatesse.

La lumière, trop généralement répandue sur les divers personnages, jette de la froideur dans le tout. Cependant des portions, faites comme Gros savait les rendre, rappellent le coloriste et le dessinateur. Les intentions de l'auteur se laissent deviner, mais elles ne sont pas assez explicites.

Ainsi, la Vérité se détache en tons resplendissants à côté du vieillard, personnifiant la marche des siècles, et dont la tête seule est éclairée, quand le reste du corps est dans l'ombre. Il faut lire dans ce contraste : la Vérité sort brillante de la nuit du Temps.

Chercher à forcer la pensée est un aveu de faiblesse et non de vigueur. Le talent de Gros n'a plus, dans de telles conditions, sa plénitude et sa clarté.

Le côté gauche de la cinquième salle est occupé par une composition plus mouvementée.

Mars, couronné par la Victoire, écoutant la Modération, arrête ses coursiers et baisse ses javelots.

Mars est debout sur un char très-bas et parcourant le rivage de la mer. Un casque couvre sa tête, où la fierté respire. Un manteau de pourpre, retenu sur l'épaule droite, tombe sur les reins et laisse

à découvert un corps et des membres musculeux. Des javelots, dont la pointe est baissée, sont dans sa main droite ; la gauche tire, à elle, la bride des quatre chevaux impatients qui traînent le dieu. Il s'arrête devant la Modération, jeune blonde, ayant les cheveux ramassés en arrière et le front ceint d'un bandeau blanc étoilé. Elle s'appuie sur un tronçon de colonne, à la hauteur de son coude, qui s'y pose. Elle présente à Mars un mors et une bride. Son attitude est guindée, à force de chercher le calme convenable à cette allégorie. Elle est vêtue d'une draperie bleue couvrant toute sa personne, moins le haut de la poitrine, les bras et les pieds.

La Victoire plane au-dessus du dieu de la guerre et le couronne. Elle tient dans la main gauche l'extrémité des rênes. La tête plafonne ; elle est d'un beau style et noblement accusée. Ses longs cheveux noirs sont flottants et heureusement massés. Ses ailes sont déployées. Les bras, le sein droit et les pieds ne sont pas cachés sous des draperies et se distinguent par une forme belle et pure et par un ton riche et chaud. Une tunique, d'une teinte rouge pourprée, dessine les contours et sert, par la légèreté de ses plis et sa disposition pittoresque, à justifier l'ascension de la Victoire. C'est la figure la mieux sentie et la plus largement peinte. A l'horizon, on aperçoit les colonnes d'Hercule dominant la mer. A l'angle droit de la toile est une espèce de trophée d'armes, jetées sur le sol. Le ciel est orageux ; l'éclair écarte la nue.

La lumière est distribuée avec une heureuse mesure sur ce groupe, excepté sur la Modération, qui, nous devons le dire avec indépendance, est au-dessous de la manière habituelle de Gros. Cette fois encore, il a dépassé le but ; ce n'est pas l'intelligence, mais la main qui lui a fait défaut en cette circonstance.

Ces plafonds ont été peints pendant les années 1827, 1828 et 1829 ; dans cet intervalle, une ordonnance du roi, du 9 avril 1828, éleva Gros au grade d'officier de l'ordre de la Légion d'honneur.

Le 16 novembre 1829, Gros fut élu membre du conseil de l'Académie d'Anvers. Il s'occupait alors de peindre une *Jeune femme et son enfant*.

Ce double portrait se compose avec grâce. Une femme, dans tout l'éclat de la jeunesse et de la beauté, tient son enfant dans ses bras et lui sourit avec amour.

La petite fille est coiffée avec une toque de velours, garnie d'une étroite dentelle. Elle porte une longue robe d'un ton violâtre. Un fichu d'un jaune vif entoure son col. Elle est sevrée depuis peu de temps, car sa petite main se dirige encore instinctivement vers le sein de sa radieuse mère.

Celle-ci a pour vêtement un simple corsage, ne cachant rien de la poitrine et laissant le sein à demi découvert. Ses bras sont nus : le gauche, dont on voit la saignée, se perd dans l'angle du cadre. Le bras droit est entièrement passé sous la robe de l'enfant, qu'il hausse et soutient.

La tête de la mère rappelle les suaves créations du Corrége. Elle est blonde; la forme tient de l'antique; la couleur appartient aux carnations des productions flamandes. Un joyeux sourire anime ses lèvres vermeilles et ses yeux bleus. De blonds cheveux accompagnent ses tempes arrondies. Un col, gracieusement balancé, réunit harmonieusement la tête et de belles épaules; l'épaule droite sert d'appui à la tête de la créature ingénue, résumant, dans des traits fins et corrects, tout ce que l'on admire dans le doux visage de celle qui l'a mise au monde. En effet, voici les mêmes yeux bleus entourés de cils noirs, longs et soyeux; une chevelure dorée apparaît sous la coiffure; la vie étincelle sur ces joues, dont l'incarnat velouté ressemble aux tons d'une pêche, colorée aux rayons d'un soleil ardent. Le sang circule sous la pulpe délicate de ces lèvres, où l'on voit poindre un rire naïf, annonçant la joie pure et sans réserve de l'enfance.

Le peintre s'est complu dans cette délicieuse image de l'intérieur de la famille. Il est regrettable que la toile n'ait pas eu plus de surface; la composition eût encore gagné à être plus à l'aise ; cependant rien ne choque dans cette agglomération charmante. Un coloris frais et brillant, une exécution large et facile, appellent l'attention sur cette peinture, faite, ou plutôt achevée en 1830.

Le plafond du Musée égyptien, première salle, avait été réservé à Gros. Son thème était :

L'Humanité implore l'Europe en faveur des Grecs; *le Génie de la France s'élance pour les protéger*, Ce sujet a été reproduit par Gros comme on va le voir.

Le Génie de la France a les traits d'un jeune homme, arrivé au point complet de son développement. Il plane au milieu de la composition et se dirige du côté de la Grèce, au-dessus de laquelle il étend un bouclier; cette arme défensive a, sur un champ bleu, un écusson avec deux P entrelacés au-dessus de deux canons croisés ; des grenades sont au pourtour. La tête du Génie est coiffée du casque national, caractérisé par un panache tricolore. Sa main droite tient un flambeau, projetant une vaste auréole. Cette figure est nue. Une légère draperie blanche passe seulement sur le bras droit, se cache derrière les reins et revient en avant de l'articulation des extrémités inférieures et du torse.

A la gauche de la toile, est l'Humanité, sous les traits d'une femme jeune et vivement émue. Elle a un genou en terre, et presse contre son sein un jeune soldat grec, élevant, en signe de détresse, un tronçon de sabre d'une main ; il appuie l'autre sur la Grèce, agenouillée, les mains jointes, et tenant un chapelet. La Grèce est dépouillée de ses vêtements. Une légère draperie est sur son épaule et retombe en arrière. La tête s'abandonne avec désespoir, La Grèce s'adresse avec ferveur à l'Humanité, profondément impressionnée par les pleurs de la suppliante. L'Humanité écarte son bras droit, dont la main intercède et laisse voir ce spectacle attendrissant.

Derrière ce groupe et le continuant, est une mulâtresse. Elle soutient un petit enfant, dont le bras allongé semble appeler son père, courbant son front sur le sol, et le col enclavé dans un carcan de fer. On n'aperçoit qu'une partie de ces trois figures, mais assez pour apprécier la pensée entière de l'artiste, entrevoyant, au delà de l'affranchissement de la Grèce, l'abolition de l'esclavage, comme conséquence logique des lois humanitaires et religieuses. C'est une noble inspiration du cœur et une touchante prière adressée à l'Europe. Elle est assise à l'opposite, sur un escabeau doré. Son front

est couvert d'une bandelette blanche, dont les bouts s'échappent de chaque côté du col. Un fragment de laurier est entre elle et une couronne à triple étage, placée au-dessus. Sur une tunique à fil d'or, est une draperie rouge, agrafée sur l'épaule gauche et retenue sur la jambe droite placée sur un tabouret. Une tunique blanche de dessous apparaît, en quelques endroits, et sert à colorer l'ensemble. Un sceptre brille à son bras droit; le gauche se porte avec compassion vers l'Humanité. Des cornes d'abondance versent des fruits et des épis de blé aux pieds de l'Europe. A sa droite, un petit enfant, monté sur un tertre, soulève une pancarte offrant ces mots : le Génie de la France anime les Arts et secourt l'Humanité.

Au-dessus de l'Europe, on voit, en effet, une troupe active de génies, dont les attributs divers signalent la Peinture, la Sculpture, la Poésie, la Musique et l'Architecture. Un d'eux est couronné de fleurs et il en répand à pleines mains. D'autres, plus éloignés de notre œil, et dans une sphère secondaire, allument leur flambeau à celui du grand Génie de la France.

A gauche de l'Europe, un enfant ailé se suspend au col d'un cheval, tendant à monter d'un plan inférieur sur celui de la scène.

Les contrastes établis par Gros dans les figures se retrouvent dans les accessoires : Le ciel est pur du côté de l'Europe. La Grèce se détache sur un fond orageux. L'Europe foule aux pieds un frais gazon. La Grèce est sur des ruines. D'une part, la richesse et les arts; de l'autre, le dénûment et le malheur. Au-dessus de la Grèce, le ciel s'entr'ouvre cependant. Un rayon vient éclairer de sa vive lumière un enfant qui descend sur la terre, apportant une palme et la couronne du martyre. C'est une lueur d'espérance au sein de la désolation.

Ce plafond est bien pensé, mais l'exécution ne répond pas toujours à la conception poétique. On pourrait reprocher un peu d'afféterie, en certains endroits : le pinceau est parfois négligent; le coloris est souvent sans énergie; mais un examen attentif révèle des beautés d'un ordre supérieur. Le Génie de la poésie est plein de grâce et de souplesse. La famille noire est notablement bien peinte et dessinée. Si l'on peut critiquer les formes un peu mesquines de la Grèce, il ne faut pas oublier que Gros, pour nous at-

tendrir, a tâché de caractériser ainsi l'état de consomption où ce malheureux État se trouvait réduit par la domination turque. Il eût montré forte et puissante la Grèce des temps héroïques. Il voulait intéresser par la vue des souffrances actuelles du pays d'où sont venus chez nous ces beaux-arts, que l'auteur a figurés sur le même tableau, vivifiant aujourd'hui les fertiles contrées de l'Europe.

Le portrait n'était plus un travail, mais un délassement pour Gros. Celui de la comtesse de Yermoloff mérite une mention particulière.

Cette jeune femme au doux sourire, aux beaux yeux bleus si limpides, à la taille élégante et fine, était, dans son enfance, la charmante petite fille, essayant de distraire sa mère affligée, dans le magnifique portrait de Mme de Lassalle, dont nous avons rendu compte. L'enfant a grandi ; sa grâce naïve s'est développée avec l'âge ; Mlle de Lassalle est depuis peu de jours la comtesse de Yermoloff. Gros a complété, par cette fraîche peinture, l'ensemble des portraits d'une famille amie.

La jeune comtesse vient de se lever de la chaise qu'elle occupait devant un piano. Elle la retire, en s'éloignant de l'instrument, sur lequel ses doigts légers sont appuyés encore. Une robe bleue dessine les contours de son corps souple et dégagé. Une toque, de même couleur et parée d'une plume blanche, orne sa tête. Un diamant brille à son front ; un cachemire noir s'arrête négligemment à sa ceinture. Le portrait du général de Lassalle apparaît dans le fond ; c'est l'acte de naissance du modèle, dont les traits corrects et pleins de charme sont revêtus du coloris éclatant de la jeunesse. On a critiqué cette toile en lui reprochant une certaine froideur, résultant du ton des ajustements principaux. Les admirateurs de la jeune comtesse ont pu se montrer exigeants ; mais, en considérant la copie au point où nous la voyons, les amis des arts y trouveront assez de beautés pour lui assigner un rang distingué parmi les productions de notre École. Ce portrait, à mi-corps, parut au Salon de 1833.

Nous citerons, pour conserver un ordre chronologique, le portrait du docteur Clot bey (buste).

Le docteur Clot, directeur de l'école de médecine de Abou-Zabel (Égypte), est représenté dans le costume de bey, dignité conférée à notre compatriote par le vice-roi d'Égypte, Méhémet-Ali. Le docteur Clot doit cette position éminente à ses nombreux services dans la formation et la direction d'un grand établissement fondé dans le désert, près de la ville du Caire.

Gros indique cet hôpital-école dans le fond. Plus loin s'élèvent le Caire et les Pyramides. Ce portrait, dont la ressemblance fait le principal mérite, n'a pas la vigueur ordinaire des œuvres de Gros; la touche est moins sûre et plus molle. Néanmoins on reconnaît cet ouvrage pour être le produit d'une main exercée à de grands travaux.

Nous inscrivons, immédiatement après, le portrait à mi-corps de M. Macips fils.

Nous préférons de beaucoup cette toile à celle du docteur. Le jeune Macips est assis près d'une table, en avant, et recouverte d'un tapis vert, sur lequel s'appuient les doigts de la main droite. La main gauche tient un livre à demi fermé sur le doigt indicateur, marquant la page où l'étudiant a cessé sa lecture, pour se mettre plus intimement en relation avec le spectateur. Dans ce mouvement, le bras gauche se croise et se fixe sur le bras droit, offrant un savant raccourci.

La diversité des étoffes est rendue avec un grand goût dans ce vêtement, noir dans toutes les parties, à l'exception de la cravate, qui est blanche. La pose est fort gracieuse et d'un naturel parfait. La poitrine se présente de profil à nos yeux par le côté gauche. La tête se retourne dans le sens inverse; nous la voyons de trois quarts : elle est brune; la chevelure est disposée avec esprit. La jeunesse et l'éclat de cet âge brillent sur cette physionomie intelligente, annonçant l'amour de la science, dont le livre est ici le symbole.

Un fond simple, des détails soignés recommandent cette pein-

ture, faite en 1832, ainsi que la précédente et celle dont nous allons parler, le portrait à mi-corps de Mme Sagot.

Cette jeune dame est assise dans un fauteuil, dont le bras droit vient en avant et se trouve à moitié caché par un châle, d'un ton foncé, passant derrière le dos et reparaissant sur le bras gauche de Mme Sagot. Une robe montante, d'un ton brun carmélite, avec les manches larges du haut et serrées vers le poignet, une collerette extrêmement simple, sont les indices du caractère modeste et réservé du modèle. On reconnaît, dans l'attitude, la femme préférant l'intérieur de la famille aux futilités du monde. Des traits purs et doux annoncent la sérénité de l'âme et la bienveillance du caractère. Les mains, croisées l'une sur l'autre, sont exécutées avec finesse. Peut-être pourrait-on reprocher à l'artiste d'avoir trop cherché à faire ressortir la main gauche et de ne pas lui avoir donné assez d'abandon. Gros a étudié le dessin et le coloris des chairs : elles sont faites naïvement et d'un pinceau coulant. L'effet est tranquille ; la couleur, un peu grise, a de la grâce et de la suavité.

Cette toile fut exposée, ainsi que les trois dont la description précède, au salon de 1833. Elle a été peinte en 1832 et compose, avec les portraits de M. Macips et celui de son fils, une galerie de famille. Ce portrait de femme est le moins vigoureux des trois; mais le sujet ne comportait pas le même besoin d'énergie dans la brosse.

Gros voulut faire encore amende honorable à l'antiquité grecque. Il prit d'abord pour motif :

L'Amour, piqué par une abeille, se plaint à Vénus.

Nous aurions pu nous abstenir de parler de ce petit tableau. Il est loin, sans doute, des compositions du maître; cependant, tel qu'il est, il mérite de fixer l'attention, plutôt par les qualités dont il est dépourvu, que par celles qui nous font reconnaître et légaliser son origine.

Vénus est sur un char, roulant sur des nuages et traîné par deux

colombes. Son front est surmonté d'un diadème de roses; ses cheveux sont relevés et rattachés en arrière. Sa poitrine et ses bras sont nus. Une ceinture fixe au-dessous du sein une draperie légère, dont les deux bouts voltigent et découvrent la partie antérieure du corps et la hanche gauche. Une étoffe, d'un ton rose éteint, dessine les contours des extrémités inférieures; les pieds sont nus. La déesse tient une flèche extraite du carquois de l'Amour, montrant à sa mère la main blessée par le dard d'une abeille. Il indique, avec le doigt de la main droite, le buisson d'où l'insecte est sorti pour le piquer. Une courroie passe sur sa poitrine; aucun vêtement ne cache le corps. Une bandelette entoure le front du petit dieu. Des roses garnissent sa blonde chevelure.

Au-dessus de ce groupe sont trois Amours symétriquement disposés, l'un à droite, l'autre à gauche; le dernier occupe la partie moyenne, en haut. Le premier vient offrir des fleurs à Vénus; le second joue de la double flûte; le troisième se balance dans l'air. On ne voit que le haut du corps des premiers; le reste est sous les tourbillons vaporeux qui les soutiennent. Aucun nuage ne sert d'appui au plus élevé, dont la pose, entièrement en raccourci, devient disgracieuse par l'importance qu'elle donne à la tête et aux bras, placés en avant. Sur la partie inférieure fuyante, à l'angle droit de la toile, est un petit tertre, vers lequel se dirige le frêle véhicule de la déesse de la beauté.

Dans le fond est un temple et, plus près de la base, une eau courante, dont les bords sont couverts de légers arbustes.

Les figures se détachent sur un ciel d'un bleu foncé, privé de vapeurs et neutralisant la valeur du ton des chairs. Les enfants manquent de naïveté. Leurs formes n'ont pas cette exubérance de vie, cette fraîcheur si naturelle à cet âge.

Certaines parties de la Vénus rappellent le peintre nourri des données de l'antique et le coloriste ami des Vénitiens. Mais, il faut le dire, Gros a cherché la grâce avec trop d'affectation; son pinceau n'a pas usé de sa souplesse ordinaire.

Avec plus de sacrifices, Gros aurait fait un travail agréable et suave. En dépouillant ce tableau du coloris, on est tout étonné de trouver une silhouette rappelant un camée grec. Mais ce rappro-

chement est plus dans les lignes que dans le mode de la traduction des vers du vieillard de Théos.

On ne s'explique pas aisément le sujet, si l'on ne se reporte pas à la délicieuse poésie d'Anacréon. L'on voit bien la flèche entre les doigts de Vénus, mais on ne saisit pas l'application de ce geste à la position de l'Amour : nous n'avons pas présentes les paroles explicatives du livret : « ..... Mon fils, lui dit-elle, ne ressemblez-vous pas vous-même à l'abeille ? Vous n'êtes qu'un enfant, mais quelles blessures vous faites ! » Nous ferons encore une observation. Une description poétique peut charmer notre oreille ; elle nous paraîtrait bizarre, si l'objet décrit devenait visible à nos yeux. Les anciens ont attelé, dans leurs vers, des tourterelles au char de Vénus. Cette idée est gracieuse en ce sens qu'elle développe en notre esprit la caressante image de ces oiseaux, dont la vie entière se passe à aimer. On peut juger combien l'adjonction de ces faibles enfants de l'air contribue à rendre invraisemblable le moyen employé par Gros pour faire voyager sa déesse dans la région éthérée.

Malgré ces imperfections, il est impossible de ne pas reconnaître une main exercée dans la confection de cet ouvrage des derniers temps de l'élève enthousiaste de David. Homère sommeillait de temps en temps ; Gros rêvait éveillé, cette fois, sans être assez libre pour bien peindre ce qu'il formulait vaguement dans ce songe. Tout autre, au début de la carrière, eût pu tirer vanité de cette production légère. Ce n'était pas assez pour l'artiste dont le mérite était établi par de si nombreux suffrages. On s'empara de cette bluette pour abreuver Gros de nouvelles critiques, bien qu'il n'attachât lui-même aucune importance à cette petite toile. Elle porte 2 pieds 4 pouces de hauteur ; sa largeur est de 1 pied 8 pouces. Elle fut exposée au Salon de 1833, et se trouve actuellement au Musée de Toulouse, à qui Mme Gros l'a léguée.

Cependant, les honneurs s'accumulaient sur le maître.

La patente de membre ordinaire de l'Académie royale prussienne des Beaux-Arts fut adressée à Gros, le 1er juillet 1833. Son élection avait eu lieu, le 1er mars, à l'unanimité des voix, dans l'assemblée plénière de l'Académie.

Gros ne s'arrête pas dans son excursion sur le champ hellénique. *Acis et Galatée* est le plus gracieux produit de cette velléité (fig. 40).

Ils se sont réfugiés sous une grotte basse et percée de deux ouvertures d'inégales grandeurs. Elles sont séparées par un fragment de roche, formant pilier et servant de fond obscur au groupe, qui s'en détache en reflets. La frayeur a fait serrer l'un contre l'autre les deux jeunes gens que l'amour a déjà réunis. Acis a la jambe gauche encore plongée dans l'eau, baignant la pierre moussue où son genou droit s'arrête, en portant le torse incliné vers celui de Galatée. Elle se blottit auprès d'Acis. Ses mains ont saisi la taille de la jeune fille et l'attirent vers lui.

L'attitude de Galatée est une réminiscence de celle de la Vénus antique accroupie. L'amante d'Acis se tient sur le genou droit et les doigts du pied gauche. Son corps souple se fait petit. L'effroi se peint dans ses regards levés et immobiles. Elle a reconnu le bruit du cor de son hideux adorateur; elle se bouche les oreilles pour affaiblir une impression terrible.

Les yeux d'Acis expriment l'angoisse : ils ne voient pas; ils écoutent. La grande arcade sert de cadre au paysage, où l'on aperçoit Polyphème descendant d'un monticule et poursuivant les fugitifs. A l'aspect du redoutable cyclope, des baigneuses cherchent à l'éviter en se précipitant dans l'onde.

Acis et Galatée sont couronnés de myrte. Une légère draperie rouge couvre à peine la poitrine d'Acis et cache l'articulation de la cuisse et du tronc. Galatée est également nue. Une étoffe étroite, et d'un ton orangé, passe sur son bras droit et retombe en plis fins sur le sol. On voit dans le lointain une petite étendue de ciel, des montagnes et l'eau remontant jusqu'à l'horizon, en laissant saillir la rive suivie par le géant pour atteindre Acis et l'écraser.

La lumière vient d'en face : elle frappe le coude de Galatée et les genoux des deux amants : le reste est modelé par des teintes habilement interprétées. Cette disposition piquante met les figures principales dans le clair-obscur; elle jette une vague et morne harmonie dans l'ensemble. Cependant, la nécessité d'indiquer Polyphème dans un éloignement convenable a dû nuire à l'effet, en contraignant l'auteur à pratiquer le trou lumineux à travers

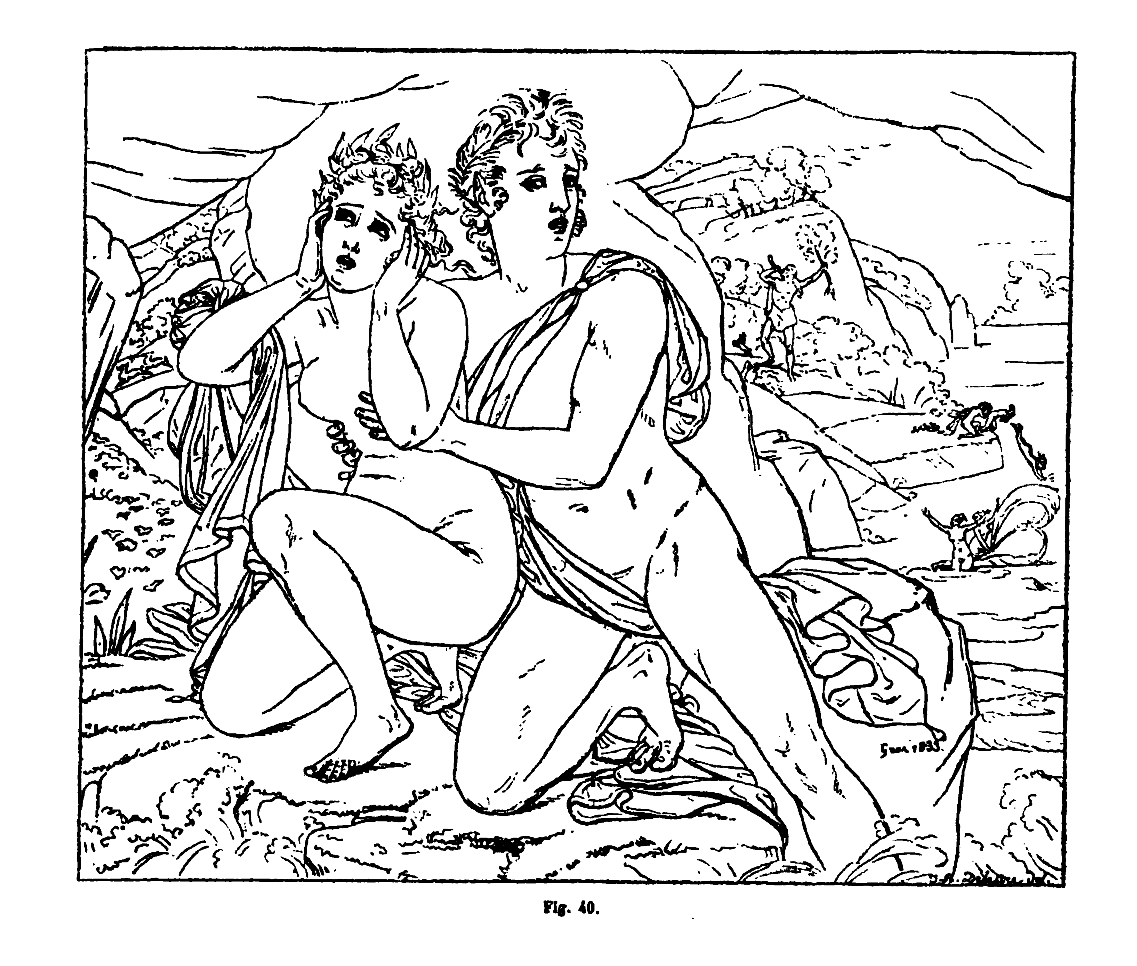


Fig. 40.

lequel on découvre le personnage motivant la frayeur d'Acis et de sa timide compagne.

Un dessin coulant, un coloris frais, des ombres d'une grande transparence recommandent cette production. La brosse a, dans certains endroits, effleuré la surface, s'il nous est permis de nous exprimer ainsi, sans nuire à la solidité de la construction même. Ce système laisse prévaloir la grâce, une expression juste, un sentiment délicat des convenances.

La critique envisagea diversement ce tableau. Nous ne rapporterons pas ici les pièces de cette polémique. Nous citerons une causerie fort originale de Gros à cette occasion. Il était de belle humeur : « Vous avez vu, nous dit-il, ces enfants qui se cachent, après avoir fait une sottise, et ce grand croquemitaine, dont la marche effraye les petites femmes qui se jettent dans l'eau comme des grenouilles. »

Aujourd'hui, le temps, cet autre correcteur, a parachevé l'œuvre, en augmentant son puissant ressort. Elle est là, sous nos yeux ; la révision du dossier est concluante. Nous applaudissons sans réserve et le compositeur et son ouvrage.

Hercule et Diomède devaient clore la liste des sujets empruntés aux Grecs anciens.

Depuis longtemps Gros était en butte à de mesquines attaques ; leur titillation continue avait exaspéré l'imagination de l'artiste. Ce n'était pas une saine et juste critique, luttant avec le talent du peintre. L'animosité de la malveillance mettait en avant une trivialité facile à retenir, et qui, répétée par l'ignorance, pouvait passer pour un jugement aux yeux de la foule. Quelque méprisables que fussent ces provocations, elles ne laissaient pas de s'empreindre, en quelque sorte, à la surface de l'œuvre discutée. La boue fait tache sur un fond d'or, sans en altérer la valeur, jusqu'à ce que la plus légère goutte d'eau ait lavé la fraction atteinte. Le dédain seul devait répondre à des adversaires dont la petitesse assurait l'impunité.

Cependant l'insecte avait piqué les naseaux du lion et l'avait

plongé dans le découragement, en ne lui présentant jamais un obstacle saisissable à combattre.

Gros sembla se retirer de guerre lasse. Puis une noble et généreuse pensée surgit de son âme; il voulut montrer qu'il n'était pas déchu de sa position, en établissant un parallèle entre les deux points extrêmes de sa vie : l'époque brillante des succès de sa jeunesse et le temps présent. Dans ce but, il chercha le sujet le plus propre à développer une ou deux figures, en faisant entrer dans la composition les belliqueux animaux, objet de sa constante prédilection. Il s'agissait pour Gros d'obtenir *une gloire d'atelier*, celle que des pairs et des émules sont seuls aptes à décerner. Peu lui importait de produire un tableau dans l'acception rigoureuse de ce mot; il désirait une occasion de faire preuve d'un grand goût de dessin et de modelé. Hercule vainqueur de Diomède et livrant cet impie aux chevaux mêmes que le tyran nourrissait de la chair de ses victimes, réunissait ces conditions. Gros s'en empare, et son fier crayon trace, avec une sûreté rare d'exécution, un gigantesque ensemble.

En voici la première indication (fig. 41).

Le héros vient de renverser d'un char le monstre condamné à subir la peine du talion. L'exécuteur de la volonté suprême des dieux lance Diomède aux bêtes féroces, rompant leurs liens et dilatant leurs narines à l'odeur du sang, dont ils sont avides. Hercule agit avec la conscience de sa force musculaire humaine et de la dignité du fils de Jupiter. Son bras droit, dont on n'aperçoit que l'articulation du poignet, contient les efforts de son antagoniste. Ce misérable rejette en arrière sa tête et sa poitrine, menacées par la bouche béante des animaux, dont il a lui-même aiguisé la sanguinaire habitude, et que ses deux bras étendus cherchent vainement à repousser.

Le renversement de la tête du roi contribue à atténuer l'effet terrible des contractions d'une mort violente. Son expression est admirablement conçue. Son genou gauche s'appuie sur la cuisse droite du demi-dieu ; la jambe droite du patient cherche à reprendre un point d'appui sur le sol.

La tête d'Hercule est entièrement copiée d'après l'antique : elle



Fig. 41.

se détourne avec dégoût. Son regard évite de se porter sur la consommation de ce supplice.

Près de là se trouve l'auge où palpitait une horrible pâture. Ce monument d'une révoltante barbarie est voilé par l'ombre d'un arbre, chargé des dépouilles des malheureux, sacrifiés par la main inexorable du royal bourreau, victime à son tour. Le fond est un ciel pur et bleu. Sur le devant, sont les débris du char de Diomède et la massue du vainqueur.

Considéré au point de vue de Gros, c'est-à-dire comme une simple étude, ce grand travail n'est pas au-dessous de la réputation du pinceau savant qui l'a entrepris. On y distingue des parties aussi bien exécutées que dans les beaux jours du maître. Le pied gauche et le poignet droit de l'Hercule sont d'un style énergique et vrai. La nature musculeuse du modèle est partout remarquable par la manière franche dont elle est accusée. Le Diomède n'est pas moins digne d'être mis sous les yeux des élèves, appelés à rechercher la beauté des formes dans la peinture historique. Cette figure, où la science anatomique est observée largement, a été peinte en quatre jours. Cette rapidité d'exécution atteste la chaleur et la sûreté de la brosse. La portion dorsale, saisie et courbée par les doigts puissants d'Hercule, offre la souplesse de la chair et la noblesse des figures de la statuaire grecque.

Le ton général dut paraître froid au Salon, au milieu des toiles rembrunies qui l'environnaient; il est cependant riche et vigoureux, quand on l'examine isolé de productions ayant certainement un véritable mérite, mais dont l'effet exagéré rendait inévitablement discordante cette œuvre, tant décriée par l'esprit de parti lors de son exposition en 1835. Ce tableau renferme des détails de couleur que Rubens ne désavouerait pas. Les têtes des chevaux sont pleines d'expression et traitées avec une grande verve et beaucoup d'adresse. Elles participent aussi bien à l'action que les autres acteurs de cette scène dramatique. Certes, ce n'est pas une décoration de boudoir. Sa place est dans une école, comme une admirable leçon pratique. Tel était le vœu de l'auteur. Il désira faire acquérir cette toile par le gouvernement, pour l'Académie de Toulouse, ville qui fut le berceau de la famille de Gros. Sa veuve

s'est empressée de remplir l'intention de son illustre époux, en donnant ce bel ouvrage à l'autorité municipale toulousaine. Quand de justes appréciateurs seront en face de cette dernière création magistrale, ils auront peine à concevoir comment on a pu blâmer le choix du sujet de l'*Hercule et Diomède*, à cette époque où le crime envahissait les théâtres de nos boulevards, où la basse littérature chargeait sa plume de boue et de sang.

Loin de mériter des reproches, Gros avait droit à des applaudissements. Il avait su représenter un fait atroce en lui-même, mais avec les ménagements les plus propres à déguiser le côté capable d'exciter le sentiment de l'horreur et de la répulsion. Il nous fait assister à un acte de suprême justice. En effet, en jugeant avec impartialité la formule dont Gros s'est servi pour rendre sa pensée, il est impossible au spectateur de douter un seul instant des intentions du compositeur : il n'a pas voulu faire de l'horrible pour lutter de barbarie avec certains coryphées littéraires d'alors. Gros a montré comment la forme pouvait faire passer le fond. L'on est frappé d'abord du grandiose de l'exécution. L'œil se plaît à suivre cette recherche consciencieuse et sévère du nu. Là, le peintre n'a pas craint d'aborder la partie la plus difficile de l'art. Des draperies officieuses ne viennent pas mettre le dessinateur à l'abri des écueils : il ne veut pas de faux-fuyants ; il demande des juges ; il ne garde point par devers lui la moindre pièce du procès à vider, entre ses détracteurs et lui, devant l'opinion publique.

On est édifié devant le tableau d'*Hercule et Diomède* ; l'artiste avait une préoccupation généreuse, un but élevé, loyalement indiqué, loyalement poursuivi.

Ce travail est conduit avec amour et ferveur. Il n'y a pas, dans sa facture, le gras et l'onctueux des débuts de Gros ; mais on y rencontre toutes les qualités de l'homme mûr, du professeur expérimenté, chargé d'inculquer le sentiment du beau dans l'esprit de ses disciples.

La toile était placée très-haut dans le salon carré. Le jour glissait sur la surface et la pâlissait. On jugea sans voir, comme on condamne souvent sans entendre. On cria bien fort que Gros s'était trompé dans son calcul. Le jugement sembla momentanément sans

appel. Plus tard, on put casser l'arrêt, en étant à même de constater, de près, combien il y avait de talent et de science dans cette composition, quand elle fut exposée dans l'atelier de Gros après sa mort. On avait trop attendu pour le peintre.

L'extrait suivant d'un autographe de Gros va justifier nos observations :

« ..... C'est sur cette bienveillance de monsieur le ministre de l'intérieur, que je regarde comme en réserve, que je vous prierai de lui proposer l'acquisition de mon tableau d'*Hercule et Diomède.* J'ai eu le courage de le faire dans le but d'un rappel aux hautes études, puisque les succès en peinture semblent, en ce moment, n'être d'autant plus grands qu'ils s'en éloignent davantage.

« Ce tableau, de 9 pieds de large sur 12 de haut, conviendrait à une des écoles ou académies de nos grandes villes de France, à Toulouse, par exemple ; ce qui remplirait, pour moi, un vœu bien cher, puisque c'est à cette ville que je dois mon père, et où il avait appris l'art dont il me donna les premiers éléments, pour me présenter à l'illustre David.

« L'intérêt que m'a témoigné monsieur le ministre et celui que vous portez à notre famille m'ont encouragé à cette demande. »

Le 10 juillet 1834, Gros reçut de la direction des musées royaux la commande d'un tableau de la bataille d'Iéna pour le musée de Versailles. La dimension de la toile devait être de 12 pieds de haut sur 15 de large. La somme allouée pour ce travail était de 12,000 francs.

Gros se hâta de répondre au signataire de la lettre :

« Je suis très-reconnaissant de la demande que vous avez bien voulu faire pour moi d'un tableau devant représenter la bataille d'Iéna ; mais, ayant déjà fait tant de tableaux de ce genre, je ressens la nécessité de m'en reposer par des sujets plus analogues à l'étude de l'art. »

Aux deux derniers ouvrages décrits plus haut, il faut joindre le

portrait de Niemcewich, pour avoir l'ensemble de l'exposition de Gros au Salon de 1835:

L'ancien aide de camp de Kosciusko, l'auteur des *Légendes polonaises*, est assis au devant d'un paysage, où le regard attristé découvre la solitude et cette croix, symbole religieux, que suivait Niemcewich à la tête de ses frères d'armes. L'attitude générale du corps est celle du recueillement. Les mains sont jointes par l'entrecroisement des doigts; elles pressent leur face palmaire sur le genou.

La tête vit, respire et pense. Chaque trait offre une ressemblance parfaite, un caractère de grandeur et de mélancolie entretenu par la vue du ciel orageux et sombre servant de fond. Cet œil a versé des larmes sur le triste sort des victimes de la barbarie de l'autocrate russe. Ce front se sillonne en comparant le temps présent à l'époque où le courage des Polonais était récompensé par la victoire.

Salut ! vénérable champion de la liberté mourante ! je m'incline avec respect devant toi. Ne crains pas que je vienne troubler tes méditations sur la patrie absente. Non ! les cris de ses enfants dispersés résonnent à mon oreille, et je ne voudrais pas raviver des blessures saignantes encore.

Ce portrait est un chef-d'œuvre d'expression; il est palpitant d'intérêt. C'est une personnification sublime de l'exilé qui se souvient, qui souffre et se résigne. C'est un grand type de l'humanité résumée dans un homme.

Un coloris frais et vigoureux, un effet large, une touche ferme et précise, sont les puissants ressorts de cette belle peinture. Tout s'y réunit pour impressionner l'âme et l'admettre au partage des sentiments élevés inspirés par le modèle, et si bien rendus. Gros en avait puisé les éléments dans son cœur. Sa sensibilité, la source et l'aliment de son génie, s'était exaltée au récit des tortures d'un peuple magnanime. Puis ce héros-poëte, dont il conservait, pour la postérité, la vivante image, était un ancien bienfaiteur. A Florence, Niemcewich avait soutenu naguère l'ardeur du jeune peintre en se faisant son élève, afin de pouvoir lui offrir, à ce titre, un secours urgent que le protecteur seul n'eût pu faire accepter. Le pin-

ceau de Gros fut magnifique : il payait en immortalité la dette de la reconnaissance.

Quand Gros exhalait ainsi la poésie de son âme généreuse, ses détracteurs redoublèrent leurs coups acérés sur son inoffensive personne.

Cette réapparition du peintre en présence du public devint le signal de nouvelles persécutions. On ne se contenta pas de décrier les travaux de l'exposant, on voulut jeter plus que du doute sur sa réputation. Enfin, pour achever sûrement l'œuvre d'iniquité, en frappant le véritable côté tangible, c'était sous une enveloppe cachetée que l'intéressé recevait une feuille homicide. Les infâmes ! ils n'ignoraient donc pas la portée de leurs diatribes; ils craignaient qu'une main amie ne retirât le poison des lèvres de la victime.

La rougeur nous monte au front, à ce cruel souvenir. Nous éprouvons le besoin de protester avec énergie contre une telle manœuvre de quelques-uns de nos concitoyens. Ingrats ! sur qui rejaillit aujourd'hui l'éclat de sa gloire, sachez-le bien, le droit de critique ne va pas jusqu'à l'impudeur. Selon vous, le fier lutteur était épuisé. Voilà le motif de vos personnalités injurieuses contre lui. La France vous désavoue. La France n'insulta jamais au soldat fatigué par la victoire. Louis XIV édifia les Invalides pour les vieux serviteurs de l'État. La patrie reconnaissante ouvre un Panthéon à ses grands hommes.

Quand un fils de la Pologne découvrira sa tête à l'aspect du portrait animé de Niemcewich, il ne pourra croire à tant d'indignités envers l'auteur de cette œuvre admirable. Lorsque la génération qui nous suit ira saluer, à son tour, les toiles immortelles où Gros a raconté, pour les siècles à venir, les faits de nos contemporains, elle pourra se persuader encore moins de la véracité de nos assertions.

Cependant l'histoire aura des échos pour attester la vérité tout entière. Elle racontera que ce ne furent pas seulement d'obscurs contrebandiers littéraires qui vinrent outrager le peintre. Elle aura conservé, pour le flétrir, ce mot odieux et brutal : Gros est un homme mort. Mort ! avez-vous dit ? Et le portrait de Niemcewich ?

Est-ce sur cette page d'un touchant adieu que vous avez lu : Gros est un homme mort?

Pourquoi ces funestes paroles parvinrent-elles à l'oreille de Gros? L'indignation seule en fut la fatale messagère; mais le coup devint mortel. Il détruisit le reste de confiance de l'artiste en lui-même. Gros perdit tout espoir de trouver une occasion de mériter, par de grands travaux, une réparation éclatante. Depuis cette communication imprudente, une pensée unique agita son esprit et le troubla. « Je ne suis donc plus bon à rien? demanda-t-il avec angoisse; je n'ai donc plus qu'à me jeter à l'eau?» L'un de ses élèves, auquel il faisait cette interrogation avec amertume, voulut éloigner cette idée fixe, où perçait un sombre désespoir. Il se hâta de répondre : « N'attachez aucune importance à des articles rédigés par l'ignorance et la mauvaise foi. Voulez-vous en juger la valeur? allez les lire sous la coupole, ou, sans sortir de votre atelier, devant vos dernières adjonctions au chant des Pyramides. — N'insistez pas, dit le maître; on me le prouve à chaque instant. »

Peu de jours avant cette conversation, Gros avait dit à la même personne, à propos de l'exposition de 1835 : «Il est des artistes qui se relèvent d'une prétendue chute; il en est qui ne se relèvent pas d'un succès prétendu. » Gros faisait allusion à ses dernières productions. Il pensait avoir répondu victorieusement à ses détracteurs.

Ces mots : «Gros est un homme mort!» retentissaient sans cesse à ses oreilles comme un arrêt terrible, comme une fin de non-recevoir contre toute obtention de travaux d'un ordre supérieur. Oter au génie les moyens de se produire, c'est le paralyser; l'artiste vit de l'exercice des facultés qui le constituent; le condamner à l'inaction, c'est le réduire au néant. Gros avait pu s'écrier, au sujet de la fin déplorable de Léopold Robert : « Un peintre ne doit pas se tuer; il n'a jamais dit son dernier mot. » La position de Gros était différente; il se voyait mettre en état d'interdiction.

Hommes du monde, ne vous demandez pas ce que vous auriez fait en cette circonstance. Il s'agit d'une organisation à part. Avant de chercher à l'apprécier dans ses actes, établissez en parallèle la conduite des ennemis de Gros et celle de l'auteur de *la Peste de*

Jaffa, présidant le jury de ce même Salon, où l'attendaient tant de déboires et d'humiliations.

Gros disait avec une modeste candeur, à l'occasion de ses efforts auprès de ses collègues, pour favoriser l'admission des tableaux des jeunes arrivants : « On pèse cela comme du beurre : il faut le poids juste; sans considérer si, dans l'œuvre, il y a de l'avenir ou du passé. Et voilà ce qu'on nomme de la justice ! J'ai beau crier, on ne m'entend pas. Quant à moi, je sais souvent oublier mon titre de juge pour redevenir peintre; je me rappelle que je n'ai pas toujours eu de la richesse et du talent. Alors j'ouvre mon cœur, je ferme mes yeux, et je me dis : Allons, sois indulgent pour cette fois; c'est un pain de quatre livres qui passe; le succès viendra plus tard. »

La Liste civile avait chargé Gros de donner à la composition de la *Bataille des Pyramides* une plus grande étendue, afin de remplir un espace déterminé de la galerie de Versailles. Il s'appliquait à ce travail, qui lui permettait de rapprocher deux époques extrêmes de son existence artistique et de prouver qu'il n'était pas au-dessous de lui-même. Il avançait sa besogne, tout en murmurant contre une disposition exigeant, selon lui, « de faire d'un fauteuil un canapé. » Deux côtés avaient été surajoutés; ils augmentaient de sept pieds la largeur de l'ancienne toile.

Sur la portion gauche, Gros peignit un vieillard arabe soutenu par son fils et sa fille. Ce groupe, continuant celui du Turc, de l'Arabe et du nègre abattus, ne lui est pas inférieur sous le rapport de l'énergie du modelé. Le ton et l'ensemble des lignes s'harmonisent avec l'arrangement primitif, de manière à faire croire le tout unifié sans interruption.

La partie de droite, mesurant trois pieds seulement, fut recouverte par une ébauche de cavaliers, à la suite de l'état-major. La belle tête de Kléber donne une véritable animation à ce fragment. Ces additions au cadre primitif sont restées intactes. C'est sur deux marges blanches, mises à leur place, que Debay a retranscrit et terminé le travail complémentaire inachevé. La main de Gros s'est arrêtée là...

Pendant que la volonté de Gros se raidissait contre les obstacles, on voulut lui retirer l'achèvement de la ***Bataille des Pyramides***; on la lui redemanda. La raison prétextée pour justifier cette inconvenance, était que cette toile ne pourrait être livrée à l'époque indiquée pour l'ouverture du Musée de Versailles. Gros répondit au signataire de ce contre-ordre : « Dans votre lettre du 11, vous me faites dire que je n'ai pas encore commencé les additions projetées au tableau des ***Pyramides***; c'est une erreur involontaire, sans doute, puisque je vous ai offert de venir les voir. Vingt personnes peut-être les connaissent..... » Gros termine par l'assurance de poursuivre sa tâche avec zèle et célérité.

On dut reconnaître la justice de la résistance de l'artiste, car, moins d'un mois après, on lui faisait savoir que l'on tenait à sa disposition un ***sujet des temps antérieurs***, ou tout autre de notre époque. Il était trop tard. Le découragement envahissait les facultés de Gros. Souvent une sorte de colère remplaçait l'inspiration du maître. Il fixait avec véhémence ses tons sur la toile, en accompagnant sa touche de cette exclamation : « On verra si je suis un homme mort! » Cette préoccupation incessante se retrouve dans toutes ses paroles. « Merci, dit-il à un de ses amis qui vint le voir dans un de ces moments d'amertume, vous ne craignez pas de visiter un mort dans son cimetière. »

Exciter la pitié, après avoir fait naître l'admiration, était une position intolérable, au-dessus des forces de Gros. Il pensait que l'oubli l'environnait d'un voile funèbre. « Pour obtenir des travaux, disait-il à l'un de ses collègues de l'Institut, il faudrait me traîner dans les bureaux du ministère. Là, je m'entendrais demander qui je suis, et quand j'aurais décliné mon nom, l'on me demanderait ce que j'ai fait. »

Gros prit le soin de mettre ordre à ses affaires. Il consigna dans un testament olographe ses dernières volontés. Entre autres dispositions, il chargea son ancien élève, Debay, d'achever le tableau des ***Pyramides***. Rien ne fut omis. Chaque part de la fortune de Gros reçut une désignation positive.

MORT ET FUNÉRAILLES DE GROS

L'on était au 25 juin de l'année 1835. Gros sortit à neuf heures du matin pour aller continuer les fonctions de juré qu'il remplissait depuis une semaine; cette circonstance avait augmenté les chagrins de l'artiste : sa répugnance à se prononcer dans une grave question de pénalité pesait à son cœur. Ce jour-là, Gros ne parut pas aux assises; le soir il ne vint pas prendre place à sa table; l'inquiétude commençait à se répandre dans sa maison. Sa femme alors se rappela l'expression singulière de Gros en lui disant adieu; elle compta les heures de l'absence avec une anxiété toujours croissante. Les informations prises au sujet de ce retard extraordinaire n'amenèrent aucun résultat; la nuit se passa lentement, au milieu des angoisses d'une attente fiévreuse et constamment déçue.

Enfin, dans l'après-midi du lendemain, un homme arriva de Meudon, chargé d'apporter les renseignements suivants : Un habitant de l'endroit côtoyait la rive de la Seine. Un chapeau, déposé sur le bord, attire ses regards : il s'en approche; il examine attentivement cet objet isolé; l'intérieur contenait un mouchoir de poche et une cravate blanche : un certain apprêt régnait dans l'arrangement de ce linge, et son propriétaire ne paraissait pas, même au loin, pour le surveiller. Un infortuné vient de se noyer sans doute, pensa le voyageur. Dans cette persuasion, il se hâta d'aller prévenir l'autorité municipale.

Le marinier Comteseine, dont le zèle a sauvé tant de malheureux, accourt, mais inutilement cette fois, prêter le secours de son

expérience et de son dévouement. Il découvre bientôt, à quelques pas de la berge, et parmi des roseaux, un corps humain étendu sans mouvement. Le visage était appliqué sur la vase, à moins d'un mètre au-dessous du niveau de l'eau; ce n'était plus qu'un cadavre. Son habillement se composait ainsi : habit et pantalon de drap noir, gilet de soie noire, bretelles élastiques, chemise à jabot, gilet et caleçon de flanelle; des bottes recouvraient les jambes par-dessus le pantalon. Cette mise recherchée attestait une belle position de fortune; l'ensemble des traits indiquait un personnage fort au-dessus du vulgaire. On fouille les vêtements; l'on trouve, sur un petit papier triangulaire, ces mots écrits au crayon : « M. Syonnet, suppliez ma femme, je n'ai plus rien à dire, qu'adieu ma chère femme. » Enfin, une carte de visite, dont une déchirure avait enlevé soigneusement les titres, laisse voir le nom de Gros, avec son adresse seulement! Est-ce une pensée de dédain qui poussa l'artiste à rejeter des qualifications sans valeur auprès d'une critique injuste? ou bien a-t-il voulu mourir libre et dégagé de ces liens sociaux?

Les restes de Gros furent déposés provisoirement sous un hangar de planches et sur un peu de paille; ils furent confiés ensuite aux soins d'un jeune avocat stagiaire et d'un domestique, chargés d'aller réclamer cette précieuse dépouille, afin de la ramener à Paris; elle fut reçue à minuit au domicile conjugal.

La triste nouvelle de la perte immense que les arts venaient de faire, se propagea bien vite. On fut frappé de stupeur, sans croire absolument à cet événement imprévu. Un petit nombre d'élèves de Gros furent admis auprès du lit où il dormait du sommeil éternel. L'un d'eux, celui dont la plume retrace ici d'affreux souvenirs, se fit un pieux devoir de conserver aux générations futures des traits que la tombe allait anéantir.

O mon maître! lorsque ma main recueillit l'empreinte de ta face immobilisée par la mort, ton front majestueux brillait de la sérénité du juste, et ta bouche avait gardé la trace de ton dernier sourire.

J'en atteste cette image fidèle de l'expression qui marqua ton passage d'une vie amère à des jours promis à ta gloire; ta fin fut

celle d'une victime, résignée à payer, de sa large existence, un abri contre la persécution.

Il fallait une réparation éclatante à ces mânes. La foule innombrable des admirateurs du grand peintre vint lui rendre les honneurs suprêmes. Les appartements où Gros avait vécu ne purent contenir cette multitude; on ne fit que les traverser pour les saluer encore : la cour et les rues adjacentes étaient encombrées. Quand l'ordonnateur du convoi donna le signal du départ, les disciples s'emparèrent du cercueil et le portèrent, avec le plus grand recueillement, à l'église de Saint-Thomas d'Aquin.

Ce spectacle touchant avait un caractère inexprimable de grandeur, surtout quand ce cortége imposant entra silencieusement dans la nef, entièrement tendue de noir et décorée de simples palmes entrelacées.

Un magnifique catafalque indiquait la place assignée, dans cette station, à ce qu'il fallait rendre à la terre. La musique prêta le secours de sa voix puissante à celle des ministres de la religion.

Lorsque la prière eut cessé de psalmodier sa plainte, le corps fut replacé sur le char funéraire; on détela les chevaux; chacun se disputa l'honneur de le traîner au champ du repos. Une affliction profonde coordonnait cette marche triomphale. Le peuple, impressionné par ces démonstrations si vraies, se découvrait respectueusement, en demandant quel grand citoyen la patrie avait perdu. Le nom de Gros se murmurait tout bas; les regrets de tous formaient un noble chant de mort à sa mémoire.

Malgré l'ardeur étouffante des rayons du soleil, on se rendit, dans un ordre parfait, au cimetière du Père-Lachaise. Là, plusieurs discours furent prononcés, et signalèrent les justes hommages de l'École française reconnaissante. M. Garnier, au nom de l'Institut, M. Paul Delaroche, comme représentant des élèves, MM. Coignet et Court, furent successivement entendus. Notre faible parole osa redire aussi nos émotions et flétrir les basses manœuvres des impitoyables détracteurs du peintre d'*Eylau*, d'*Aboukir* et de *Jaffa*. Puis, après un solennel adieu, le corps de Gros, embaumé dans un cercueil de plomb, fut couché dans le tombeau de sa famille.

En quittant ces lieux de tristesse et de deuil, l'oppression com-

mune avait besoin d'épanchements mutuels. On aimait à se retracer des traits que l'on ne devait plus revoir; on cherchait des consolations dans le récit des faits honorant la vie privée de l'homme : l'artiste était désormais sous la protection de la postérité.

PORTRAIT DE GROS

Gros était d'une stature élevée. Ses mouvements avaient une noblesse remarquable, en faisant acte de représentation ; dans ses relations familières, ils offraient le gracieux laisser-aller d'une bonté native. Son état le plus habituel, dans ses dernières années, était une retenue excessive, suite de l'isolement où le maintenait la crainte de donner prise à la malveillance. D'injustes persécutions l'avaient conduit à douter de lui-même et de l'attachement de ses amis. Cependant son caractère était essentiellement expansif et généreux. Gros avait besoin d'émotions pour vivre de sa vie d'artiste. Il ne fut pas compris. Ses plus dévoués admirateurs n'osaient provoquer ses confidences intimes, ne sachant comment aborder ce cœur ulcéré, sans irriter sa profonde blessure ; et ce cœur, créé pour contenir tant d'amour, cessa de battre, arrêté par un trop-plein d'amertume.

L'extérieur de Gros était imposant. Le développement de son front répondait à la grandeur des conceptions du peintre, en indiquant une haute intelligence et une imagination sans cesse active. Son regard spirituel et interrogateur jaillissait d'un œil doux, animé de toute l'exaltation du génie. Son sourcil épais se modelait instantanément sur les moindres modifications de sa pensée. Son nez était droit; il continuait avec pureté la ligne de l'arcade saillante, au-dessous de laquelle le globe orbitaire s'enchâssait largement. Sa prunelle ardente se voilait sous l'ombre de longs cils, implantés sur de belles paupières. Les narines flottaient librement au jeu de

l'air, aspiré par une poitrine fortement construite ; leur élasticité montrait combien de grandes passions les avaient agitées ; on pouvait juger, par la dépression de leurs cartilages, des souffrances morales de l'homme. La bouche de Gros était de moyenne grandeur; elle s'embellissait de l'expression qu'elle reproduisait avec finesse. Le menton terminait gracieusement l'ovale des joues, que chaque sensation colorait diversement à son passage ; elles s'épanouissaient parfois au souvenir d'une gloire ancienne ; les mécomptes du présent y reflétaient leur teinte pâle et mélancolique.

Dans le calme de cette âme impressionnable, l'ensemble des traits accompagnait une structure grandiose et pittoresque. De longs cheveux, d'un blond roux, descendaient des tempes et se réunissaient derrière la nuque, sous un petit ruban noir : Gros avait conservé l'habitude de les poudrer légèrement. Son col était élégant et portait la tête avec fierté, quand le maître donnait ses chaleureuses leçons, avec la conscience d'une supériorité justement acquise. La constitution sanguine de Gros se révélait dans la forme et le coloris des chairs. L'action de son système nerveux se manifestait dans toute sa personne, alors qu'une contrariété subite s'opposait à ses impatients désirs.

Gros s'est peint lui-même à trois époques différentes. Nous avons parlé de deux de ces portraits ; il en est un autre que Gros a fait à l'âge de trente-huit ans environ. Cette miniature à l'huile est admirable ; elle joint au mérite de la ressemblance celui d'une exécution parfaite. Elle a été gravée par Vallot. M. Debay père a fait en marbre un très-beau buste d'après Gros. On doit au crayon lithographique de M. Maurin un portrait fort ressemblant du maître dans ses dernières années. M. Jules Boilly a exécuté aussi, en 1820, une lithographie d'après Gros. Le dessin original est dans la collection des membres de l'Institut, achetée pour la bibliothèque du Louvre.

Celui qui sentait si bien sa position en disant avec une amère ironie, à l'occasion de critiques injustes : « Les chiens aboient après ceux qui courent, » Gros ne voulut jamais autoriser personne à réfuter, par la voie de la publicité, de perfides insinuations. Il était heureux de mériter des éloges ; il y puisait l'aliment le plus

actif de son infatigable génie; mais, en aucun temps, il ne fit la moindre démarche pour appeler l'attention sur ses travaux ou sur son inactivité. Son âme fière et indépendante dédaignait ces moyens, si communs de nos jours, de flatter la main qui donne à l'importunité. Il était, à cet égard, dans une appréhension continuelle. D'un côté, Gros éprouvait le besoin d'exercer son pinceau dans des monuments où il pût se trouver au large, et ce sentiment aiguillonnait sa timide vanité; d'une autre part, il ne voulait pas solliciter comme une faveur, ce qu'il pouvait regarder comme un droit constaté par des preuves évidentes.

Pour s'abandonner à des récriminations, arrachées par le chagrin d'user inutilement ses jours, il lui fallait la réserve prudente de l'intimité; alors ses efforts de concentration le trahissaient dans ce peu de paroles : « On donne des travaux aux branches, et l'arbre n'en a pas. » Un sentiment de jalousie égoïste et froid ne lui dictait pas ces reproches au pouvoir, mais la conscience de ce qu'il était capable de produire. Il s'agissait pour lui d'un certificat de vie, et non d'un bon à tirer sur la caisse du ministère des finances.

Aucun professeur ne rendit plus de justice aux succès véritables de ses élèves. Gros louait ainsi, chez sa vieille amie, Mme Lebrun, *les Enfants d'Édouard* de Paul Delaroche : « Voilà de l'expression, voilà de la couleur qui n'est pas heurtée, voilà du dessin ; c'est un tableau que j'admire ; il me fait rêver avec regret. Si j'avais eu assez d'argent, je l'aurais acheté ; j'en aurais fait mon trésor, et, comme l'avare, je l'aurais regardé à mon aise et souvent. » Nous devons cette communication à M. Tripier-Lefranc.

Nous pourrions citer beaucoup de faits semblables. On sait combien la sollicitude de Gros était libérale envers tous les jeunes gens confiés à ses soins. Il n'était hardi que pour faire prévaloir leurs intérêts. Si une parole acerbe échappait au maître, c'est que son amour-propre, tout affectueux, souffrait dans la personne du disciple inhabile ou mal inspiré.

Voici une anecdote où l'on retrouvera l'un des principaux signes du caractère, brusque parfois, mais toujours bienfaisant de l'homme. Il traversait, vers le déclin du jour, la cour du palais de l'Institut, dans laquelle était situé l'atelier de ses élèves. L'un d'eux était assis

sur la porte. Pauvre et studieux, il attendait l'heure d'aller dessiner à l'académie ; il prenait son repas accoutumé, un seul morceau de pain et l'eau de la fontaine. Gros songe au peu de temps restant pour aller dîner avant l'heure de la séance ; il en conclut que le paresseux n'a pas l'intention de s'y rendre ; il l'apostrophe vivement: « Que faites-vous là ? — Je dîne, » répond naïvement le jeune artiste.

Gros, frappé de cette position pénible, n'ajoute pas un mot. Il se retire tout ému chez lui. Son premier soin est d'envoyer chercher la personne chargée de la comptabilité de l'atelier. Elle arrive. « N*** paye-t-il chez moi ? demande Gros avec une extrême vivacité. — Oui, monsieur, et très-régulièrement, dit avec empressement le massier, attribuant à cette interrogation un sens tout à fait contraire au motif qui l'a dictée. — Cela ne peut pas être. — Mais, pardonnez-moi, monsieur, je puis affirmer que N*** ne doit rien à la caisse. — Je vous dis que non. » Et le comptable d'insister avec plus de force, croyant toujours avoir à défendre un camarade. « C'est justement ce que je ne veux absolument pas ! s'écrie Gros avec emportement. Comment, il se nourrit de pain sec, et j'accepterais son argent ! Vous n'en recevrez plus à l'avenir. »

Un tiers, au moins, des élèves ne payait pas d'honoraires au professeur. Il en avait exempté, de droit, ceux qui remportaient des médailles et des prix à l'école des Beaux-Arts, et ceux dont la fortune était insuffisante. Il se fit également une loi de ne jamais rien réclamer des Polonais, en souvenir des services dont il était redevable à l'un d'eux, et à cause de cette glorieuse confraternité de la France et de la Pologne sur nos champs de bataille.

Les soins de Gros envers ses élèves ne se bornaient pas à des leçons, données régulièrement trois fois par semaine. Il avait pour eux une sollicitude vraiment paternelle. Un sculpteur de son atelier étant tombé dangereusement malade, Gros le fit soigner par son propre médecin, jusqu'à parfaite guérison, et, sous le prétexte de dédommager ce jeune homme des conséquences d'une longue suspension d'études, Gros voulut l'affranchir de toute cotisation.

Gros alla souvent plus loin... Il aida de sa bourse les plus nécessiteux. Un jour, un élève prit des mains du concierge une lettre

contenant cinq pièces d'or enveloppées soigneusement, de manière à n'en rien laisser apparaître extérieurement. La mort de Gros est venue, après bien des années, révéler cet acte touchant de sa bienfaisance.

La sensibilité de l'organisme de Gros le mettait vivement en rapport avec les objets dont il recherchait les types constitutifs. Il y joignait une facilité prodigieuse à rendre ses émotions par un trait caractéristique, soit que le crayon ou la parole fût l'instrument de sa pensée.

Nous avons vu, dans maintes circonstances, avec quel bonheur il saisissait le côté saillant, le plus propre à intéresser le spectateur de ses œuvres graphiques. Il nous reste à parler de cet esprit habile à choisir l'expression la mieux appropriée à l'idée à transmettre, avec sa force ou sa finesse, et de façon à frapper l'auditeur, en éclairant spontanément le point culminant de la question.

Une épithète toujours juste, une comparaison ingénieuse, avertissait ses élèves d'un défaut à perdre, ou leur indiquait une qualité nécessaire à cultiver. « Il a trop laissé brûler son rôti, » disait Gros, en désignant, du doigt, un paysage, dont l'effet de soleil couchant était forcé pour vouloir être trop chaud.

« Que pensez-vous de ma galette? lui demandait, d'un air de satisfaction mal déguisée, un froid coloriste. — Mais je crois, répondit Gros, que vous feriez bien de la remettre au four. »

Il stigmatisa le dévergondage de la brosse à une certaine époque, en disant : « La peinture n'est plus une langue aujourd'hui, c'est un patois. »

Les jugements de Gros sur un sujet quelconque se formulaient par l'exposé naïf de la sensation perçue au moment du premier examen. Cette manière de présenter son opinion lui évitait ce qu'il craignait le plus, une discussion oiseuse. Ainsi, pour critiquer la disposition d'un petit monument au milieu de la cour d'un palais, il disait : « Quand je regarde l'ensemble, il me semble avoir une tache sur le nez. » En effet, rien de plus exact ! Qui n'a pas éprouvé la distraction désagréable, causée par un point placé près de l'œil, et détournant l'attention, malgré la volonté de saisir, au delà, l'aspect général dont on cherche à se rendre compte?

On demandait à Gros son opinion sur le dessein de placer l'obélisque de Luxor au milieu de la place de la Concorde. Il résume à l'instant même sa pensée artistique, et tout ce que rappellent à son esprit les souvenirs révolutionnaires de cet endroit fatal, en disant : « Ce monolithe sera, là, comme un point d'exclamation couleur de sang ! »

Gros avait une allure franche. Si sa timidité naturelle l'incitait à éviter tout contact embarrassant, on était certain d'obtenir de lui une réponse sincère, en faisant directement appel à sa probité. Cette indépendance, incapable de se courber devant une considération toute personnelle, s'effaçait cependant s'il s'agissait d'une question d'humanité. Nous allons en donner un exemple, en montrant les deux caractères de Gros, l'homme et l'artiste en opposition directe.

L'un de ses élèves, luttant encore contre les difficultés de la peinture et la pauvreté, sa première compagne, avait enfin terminé le portrait d'une Anglaise. Le mari de cette dame témoigna le désir de soumettre ce travail à l'appréciation de Gros, afin d'en mieux déterminer la valeur. Le disciple, pris au dépourvu, ne peut refuser de se conformer à cette proposition. Sans se faire illusion sur sa position précaire, il surmonte son appréhension ; il se présente devant son juge, accompagné d'un témoin accablant, le modèle en personne.

Forcé dans ses derniers retranchements, l'élève n'hésite plus. Il se hâte d'expliquer, à voix basse, sa situation équivoque, en suppliant Gros de le ménager dans cette circonstance décisive. Gros, vivement contrarié, se contraint néanmoins ; il jette un coup d'œil rapide sur la belle tête posant devant lui et sur la triste copie mise en parallèle. Son premier mouvement est de serrer les lèvres, en haussant les épaules, et de témoigner furtivement à l'auteur combien il est mécontent de cette pitoyable production ; puis se retournant du côté de celui qui tient les cordons de la bourse, Gros laisse tomber ces mots : « Il y a du talent dans cette peinture. » Après un salut cérémonieux, il se retire. Il revient après le départ des étrangers, saisit la fatale pièce de conviction et la porte dans son atelier, sans prononcer une seule parole, mais

en écrasant de son regard le coupable, resté pour faire agréer d'humbles excuses.

Gros redevenu peintre lance avec dédain la toile sur le parquet et s'écrie avec explosion : « Mais c'est affreux ; que va-t-on penser de moi en Angleterre quand on verra cette croûte? Voyez quel rôle pitoyable vous me faites jouer! On dira : « Gros a trouvé cela « bien! »

Une lutte inexprimable se passait alors dans cette âme généreuse. Un seul moyen lui restait pour tout concilier : Gros prend avec colère sa brillante palette; son imagination est remplie des traits qu'il vient d'examiner; il corrige, retranche, ajoute, et substitue une figure animée et vraie, à la plate approximation, dont l'aspect compromettait sa réputation européenne. « Au moins, dit-il plus satisfait, je ne serai pas déshonoré. »

Gros ne pouvait voir souffrir sans être profondément remué. Tout ce qui dénotait un fond d'insensibilité le révoltait. Il voit, un jour, dans l'atelier, un papillon agitant ses ailes pour se détacher du mur où le clouait une épingle. Gros, indigné, s'écria : « Celui qui a fait cela ne sera jamais un artiste, et si je le connaissais, je le chasserais sur-le-champ. »

Personne n'a poussé plus loin que Gros le culte de la piété filiale. Les fragments de sa correspondance avec sa mère, publiés plus haut, nous ont permis d'en multiplier les preuves touchantes.

Aucune considération n'arrêta Gros dans l'expression de sa reconnaissance, surtout quand ceux auxquels il devait une obligation étaient dans l'infortune. Nous l'avons vu, sous la Restauration, réclamer incessamment le retour de David, son illustre maître.

Lorsque la révolution de 1830 vint changer les rôles entre les puissants et les victimes, Gros se mit volontairement du côté des vaincus sans appui. M. de Peyronnet, détenu dans la forteresse de Ham, eut à repousser l'imputation d'avoir été sans miséricorde envers les condamnés politiques; il invoqua indirectement le témoignage de Gros, à l'occasion de David exilé. Gros n'hésita pas, un seul instant, à publier une attestation conforme à l'appel

du prisonnier d'État, et il le fit en des termes qui lui valurent cette réponse :

« Je viens de lire, mon cher baron, l'article de la *Quotidienne*, où sont racontés les détails de ce qui s'est fait entre vous et moi, quand il a été question que le malheureux David pût venir mourir en terre de France.

« Ces détails sont exacts, et ce n'est pas moi qui les ai révélés. Qui est-ce donc, sinon vous? Vous avez rendu spontanément témoignage à la vérité. C'est le fait d'un homme de bien; je vous en remercie. Ne dédaignez pas ces simples paroles : les remercîments du malheureux portent bonheur.

« Adieu, mon cher baron, je suis votre très-reconnaissant serviteur. « DE PEYRONNET.

« Ham, 23 décembre 1834. »

Gros eut à subir une pénible atteinte à une affection bien chère. Sa vieille amie, *sa Ninon de la peinture*, Mme Lebrun, articulait avec véhémence des griefs personnels contre David, en présence de son plus grand admirateur. Celui-ci cherchait à dissuader la célèbre portraitiste. Elle offre des preuves, ajoutant : « Après cela, douteriez-vous encore? — Oui! répondit Gros; je dirais : Je n'ai pas su voir et je n'ai pas su lire. »

Gros fut toujours bon camarade pour ses condisciples ou ses émules.

Appiani venait d'achever, en Italie, un portrait de Bonaparte. Ce général montrait à Gros cette peinture, en critiquant certains traits du visage. Dans sa mauvaise humeur, le modèle grattait, avec l'ongle, un endroit important. « Ah! général, s'écria Gros, en retenant la main de Bonaparte, vous rendriez Appiani trop malheureux! » Gros s'enhardit; il osa contredire formellement l'opinion de son protecteur, en lui opposant son appréciation personnelle d'artiste.

On sait combien l'attachement de Gros pour Girodet et Guérin fut sincère. Gros aimait à recevoir leurs avis et leur donnait le sien avec un désintéressement bien rare.

Il recommandait à ses élèves cet échange de procédés confraternels. Il écrivait à l'un d'eux, le 16 juillet 1820 : « Voilà un bon ami qui vous arrive. Mais, mon cher, la maladie de Rome est de se jalouser, s'enfermer, ne point se communiquer. Ainsi on s'aveugle. Je ne vois que trop que vous étiez ainsi avec Schnetz, un talent si opposé au vôtre. Vous ne pouviez qu'en tirer profit mutuellement et pas d'ombrage. Et, cependant, je crois bien que la maladie de Rome vous privait de ses bons conseils. »

Gros avait au plus haut point le sentiment de la justice, et la probité sévère de l'homme de bien. Un jour, il voulut faire un exemple, et renvoyer de son atelier un élève paraissant coupable. Un ami prit obstinément la défense de l'accusé, malgré les injonctions formelles du maître, ne voulant pas souffrir, ce sont ses expressions, « que l'on se permît, devant lui, de se faire l'avocat du diable. » Gros partit courroucé de cette résistance inaccoutumée. Le défenseur officieux s'en alla longtemps après, pour être certain de ne pas retomber sous la férule. Gros était dans la cour ; il se promenait avec une grande agitation. Il vient au-devant de l'élève, et lui dit : « Je vous attendais ; j'ai réfléchi ; vous ne m'auriez pas tenu tête si vous n'aviez eu raison. Je voulais vous prier de dire à N.... qu'il me fera plaisir en oubliant ce qui s'est passé. »

Un acte d'impartialité va caractériser l'artiste ; nous en devons la connaissance à M. A. Couder, de l'Institut.

Gros suivait les quais de la rive gauche de la Seine, en causant de Gérard avec un élève de Regnault. Le peintre de Jaffa se plaignait amèrement de son ancien condisciple. Les deux promeneurs étaient arrivés devant un étalage de gravures, où se trouvait la composition de Gérard, *Ossian*. Gros s'arrête pour l'examiner ; il en fait de grands éloges et l'achète.

Gros s'associait, avec une délicatesse touchante, aux événements douloureux dont ses élèves étaient frappés. Il se faisait membre de la famille affligée, pour offrir des consolations plus efficaces.

Une sollicitude toute paternelle se dégage, comme un baume réparateur, de cette lettre de condoléance, adressée à l'un des pensionnaires à l'école de Rome ; il venait de perdre son père et sa mère, à huit jours d'intervalle.

24 mars 1819.

« Mon cher ami, M. Thévenin vous a fait part du malheur qui vous est arrivé. La vie n'est qu'un tissu de biens et de maux, de plaisir et de douleur. La jeunesse doit s'attendre à voir tomber autour d'elle tout ce qu'elle a eu de plus cher, jusqu'à ce que, dans son ordre, vous soyez vous-même l'objet des regrets de ceux dont vous aurez fait le bonheur. Au moins, par la juste distribution de ses travaux et de ses plaisirs, par sa fermeté et sa philosophie dans ses peines, l'homme peut ne pas intervertir le cours de son existence. C'est cette philosophie, cette fermeté que je réclame en vous, étant sûr du reste. Je partage votre douleur, mon cher Hesse. Si le nom de M. David a toujours retenti dans mon cœur, comme celui de mon père, j'aime à croire que vous me traiterez de même, et, surtout, que vous me le prouverez, en me mettant à même de vous en donner les plus vifs témoignages dans toutes les occurrences de votre vie, qui, désormais, doit se trouver appuyée sur votre frère et sur moi.

« Voyez le bon et l'habile Schnetz. Dites-lui combien je lui suis attaché; que je suis sûr de son bon cœur; qu'il partagera votre chagrin et vous aidera à le supporter.

« Je vous embrasse tous deux, « GROS. »

Gros refusa des fonctions importantes hors de France. Il disait : « Je veux mourir dans ma patrie, au milieu des objets de mes affections. — Oui! lui répondit-on, un long voyage doit faire craindre de s'éloigner de ceux que l'on aime, sans compter encore les dangers à redouter pour soi. — Mais, répliqua Gros, ceux que l'on aime, c'est là ce que j'appelle *soi*. »

RÉFLEXIONS GÉNÉRALES

SUR LES OUVRAGES DE GROS

Gros ne procède spécialement d'aucun maître; il tient à l'école de David par les préceptes; il se rapproche de Rubens et de Paul Veronèse par le coloris et l'apparat; il rappelle souvent le Titien pour la vigueur et l'harmonie. L'on reconnaît, en plus d'un endroit, que Gros s'est souvenu des formes grandioses de Michel-Ange.

La manière de Gros est à lui seul. Son allure lui est toute personnelle. Il s'est approprié des qualités particulières à d'autres artistes; il n'a copié personne. David lui a dit : Soyez respectueux devant la nature, en la lui faisant voir ennoblie par la statuaire antique. Rubens lui a montré comment on charge une palette. Véronèse a déroulé de grandes machines sous les yeux de Gros. Michel-Ange lui a fait sentir la prédominance du crayon sur le pinceau, et comment on charpente une figure humaine.

Gros a puisé dans la nature même, son grand goût pour les chevaux. Il n'a pas pris pour guide, en ce genre, un prédécesseur heureux. Le peintre de batailles s'est formé dans nos camps. Lebrun ne lui a rien enseigné. La tradition n'est pour rien dans la manière dont Gros a représenté les chevaux. Ces animaux vivent, hennissent, s'animent, sont en action sous sa brosse habile. Leurs passions se manifestent, aussi bien que leur structure anatomique, dans ses pages immortelles.

Les circonstances ont fait de Gros un peintre national, un archiviste de nos gloires contemporaines. Il lui a été donné de créer

des formules nouvelles pour un style dans lequel aucun n'a su l'égaler, selon l'opinion de David, qui puisa d'abord dans l'antiquité de patriotiques exemples, et vint, après son élève, raconter les splendeurs de l'empire.

Si Gros reflète dans ses ouvrages la chaude couleur du Titien, il s'en éloigne complétement en ce qui touche à la vérité du costume. Le Titien a commis de nombreux anachronismes à cet égard. Gros s'est renfermé scrupuleusement dans la fidélité la plus rigoureuse. En songeant aux difficultés multiples, résultant de l'obligation d'être exact dans la représentation de nos vêtements, on comprendra tout ce qu'il a fallu de grandeur dans les lignes pour suppléer l'ampleur des ajustements de la Grèce et de Rome, à l'usage de David, ou le pittoresque des draperies soyeuses du Titien. Aussi Gros profitait avec enthousiasme des ressources offertes à sa brillante imagination par la richesse et la largeur des habits orientaux. Peut-être doit-on en partie à cette particularité, la préférence du public en faveur de *la Peste de Jaffa*, considérée par la masse des amis des arts comme son chef-d'œuvre et celui de l'École.

Ici vient naturellement se placer cette réflexion générale : Le premier tableau de valeur d'un artiste a été, de nos jours, son plus complet ouvrage. David a envoyé de Rome ses *Horaces*. Girodet a débuté par l'*Endymion;* Guérin par le *Marcus Sextus*; Gérard par le *Bélisaire*, et Gros par *Jaffa*. Cela s'explique. Tout homme ardent à se produire, fait de plus grands efforts au commencement de la carrière; la flatterie l'enivre au milieu de ses succès; la fatigue suit l'âge; et l'amour-propre n'étant plus éveillé, l'on ne s'observe plus autant, ou bien on se décourage.

Quatre époques distinctes partagent la vie artistique de Gros. *Ses premières années*, passées à peindre des miniatures à l'huile et des portraits de dimension naturelle, — *Jaffa*, — *Eylau*, — *la Coupole*.

Gros a produit un nombre considérable de miniatures à l'huile; il en a laissé beaucoup en Italie; il en a fait moins en France. Ces travaux sont exécutés avec ferveur, et se distinguent, entre ceux de ce temps-là, par la puissance de la couleur et le fini du détail. Toutes

ces peintures ne sont pas traitées par un procédé commun. On y retrouve l'hésitation de celui qui cherche la nature avec sincérité. Néanmoins, elles sont reconnaissables par le cachet personnel du peintre, toujours grand dans un petit espace.

Le plus bel échantillon en ce genre, est le Masséna dont nous avons déjà parlé. Le guéridon et son marbre blanc; les feuilles, sur l'une desquelles on lit le mot *Zurich*; les gants, placés dans la main droite; le chapeau et ses plumes tricolores; le sabre et son ceinturon appendus au dossier du fauteuil sur lequel le général est assis; ces accessoires sont peints avec le même soin que la tête et la main gauche nues, soit dans la lumière, soit dans le clair-obscur, disposé pour rendre l'effet plus sensible, mais cependant avec les sacrifices nécessaires.

Nous avons décrit les tableaux faits par Gros vers la fin de cette première époque; ce ne sont encore que des tentatives isolées. C'est par des portraits sans aucune réduction que nous le voyons passer à la seconde phase de son talent.

Nos recherches nous ont mis à même de suivre ses traces pas à pas, en quelque sorte, dans cette transition.

Le portrait de Mme Auguste Durand et de sa fille, fait à Marseille, par Gros, à son retour d'Italie, nous fournit un moyen de constater le point où il était arrivé dans l'étude de son art. La composition a la simplicité d'une pose saisie à l'instant où la nature l'a donnée. Mme Durand est assise. Sa main gauche est sur le dossier du fauteuil, et tient la main gauche de l'enfant; la main droite de Mme Durand passe entre le col et le bras droit de sa fille, dont les petits doigts s'attachent, en l'attirant, au bras droit de son heureuse mère. La jeune espiègle se renverse, se câline sur les genoux maternels; elle s'y trouve ainsi retenue de manière à ne pas laisser glisser à terre son corps flexible et mollement abandonné. Toutes deux portent une robe blanche. Un châle jaune est jeté sur le dos du siége, et reparaît de l'autre côté du groupe peint à mi-corps.

Le visage de Mme Durand a une expression ravissante. Un charmant sourire anime la bouche et les yeux. Le dessin est plein de finesse et soigneusement étudié. La tête de l'enfant est plus large-

ment établie; elle est d'un ton transparent et modelée avec plus de morbidesse.

Cette peinture offre des tons brillants comme les carnations de Rubens, avec des contours arrêtés en certains endroits jusqu'à la sécheresse; elle manque de verve, mais elle est essentiellement gracieuse. Les demi-teintes, d'un gris perlé suave, font valoir des reflets, maniés dans la pâte et conservant une transparence et une fraîcheur admirables. Gros a tâché de neutraliser l'effet de ces tons gris en faisant un fond ardoisé, propre à relever l'éclat des lumières et à rendre l'ensemble plus chaleureux.

Dans cette toile, le sentiment de la couleur emporte l'artiste; il est maintenu par la crainte de ne pas dessiner assez purement. Cette hésitation apparaît dans l'exécution des détails. Gros n'a pas donné libre carrière à son pinceau. Les draperies sont disposées et peintes méticuleusement. En un mot, le jeune artiste voit bien; il ne sait pas encore reproduire entièrement ce que ses yeux ont vu.

La grâce domine dans cet ouvrage. Nous allons rencontrer la largeur et l'énergie dans deux portraits en pied de Bonaparte.

Dans l'un, Gros nous montre le Premier Consul présidant les comices de Lyon. Il est assis sur un fauteuil recouvert d'une grande draperie, et s'élevant sur une petite estrade. Sa main droite tient des papiers ouverts. Ses gants sont dans la main gauche, rapprochée du corps; le pied gauche est sur le gradin; le pied droit pose sur le sol, caché sous un riche tapis. L'habit du consul est ouvert dans le haut. Des culottes courtes et des bas de soie dessinent les membres inférieurs. La tête se retourne avec noblesse et fierté. Sous l'enveloppe du Premier Consul, on voit déjà poindre l'Empereur. Le fond offre une série de bases de colonnes sur un appui, décoré d'une draperie retombant en festons. Le peintre de *Jaffa* se prépare et se grandit dans ce portrait. Il se surpasse encore dans le suivant, appartenant à M. Cambacérès.

Bonaparte est debout devant une table-guéridon, ornée d'une étoffe verte et frangée d'or. Sur cette table sont plusieurs objets : un encrier garni de plumes; des plans de batailles; sur l'un, on lit : *Marengo*; sur l'autre : *passage du mont Saint-Bernard*. Tout à fait en évidence, est une feuille portant en titre : *Traités*, et, à la

suite, les noms des principaux endroits où ils ont été stipulés. Le doigt de Bonaparte est sur l'une de ces lignes. Sa main gauche, serrée contre le corps, tient des gants jaunes. Le Premier Consul porte le costume distinctif de son rang suprême. Un habit de velours rouge est boutonné sur sa poitrine. Un riche ceinturon la traverse diagonalement; il descend à la hauteur de la hanche, en soutenant une épée, dont la poignée est enrichie du diamant connu sous le nom de *régent*. Le pantalon est collant et blanc, avec des ornements d'or. Les bottines sont noires; un gland d'or pend à la pointe de leur tige peu élevée. La tête est vue de trois quarts : elle accuse une volonté ferme et réfléchie. L'œil est vif; le regard est pénétrant. Cette tête est modelée avec une vigueur prodigieuse. Les ajustements ont une valeur de ton surprenante. C'est un travail nourri, large et plein de fermeté. C'est l'avant-dernière station du peintre pour arriver à la *Peste de Jaffa*.

Gros tâte enfin le terrain dans la *Bataille de Nazareth* : son imagination prend un plus grand essor; il aborde avec résolution une entreprise exigeant une haute intelligence et une exécution puissante. Ses travaux antérieurs attestaient la sureté de son pinceau; *Nazareth* fait connaître son aptitude à concevoir et à disposer une grande machine.

Jaffa nous montre l'artiste atteignant, par une transition rapide, le point culminant de son génie, tout en ignorant encore sa force réelle et en l'employant sans réserve. Il y a dans la *Peste de Jaffa* la matière de plusieurs tableaux, en utilisant la surabondance de ses éminentes qualités avec l'économie apportée par les anciens maîtres dans leurs ouvrages. Il n'y a pas intempérance dans la *Peste de Jaffa*, mais concrétion. L'unité de la pensée, la grandeur du dessin, la beauté du coloris, la franchise de l'effet, l'apparat de la mise en scène, la conscience et la fermeté du rendu de la forme, en font un tout homogène. Gros n'a pas regardé derrière lui; il ne s'est pas préoccupé des méthodes à l'ordre du jour; il a écrit comme il sentait; il a été sublime en donnant un libre cours à son exquise sensibilité.

Ce sujet s'adaptait merveilleusement à la situation actuelle de son esprit. Gros avait souffert, et la souffrance, accumulée en lui, se

frayait une issue en allant s'empreindre sur une vaste toile. Un autre avenir s'ouvrait devant Gros; il entrevoyait, dans un horizon rapproché, cette gloire si longtemps rêvée. Il saisit donc avec avidité cette occasion. La pensée intime de la *Peste de Jaffa* est effectivement l'expression des douleurs humaines s'arrêtant devant l'espérance qui soutient et console les malheureux. Gros allait faire ainsi son entrée dans le monde supérieur des arts; il n'a rien négligé pour débuter avec honneur.

Gros sait mieux dans *Aboukir* de quelles ressources il peut disposer; il met plus de discrétion dans leur emploi; son talent est fougueux et fortifié; il se ménage davantage.

Aboukir rentre plus dans les goûts que dans les sentiments de Gros; aussi le plus bel endroit de son récit est l'épisode du pacha de Roumélie et de son fils.

Gros avait apporté dans la *Peste de Jaffa* la ferveur d'un néophyte; il avait suivi avec exaltation l'impulsion d'un génie exercé de bonne heure à copier consciencieusement la nature pour en faire son guide. Une inspiration sublime avait remplacé surabondamment l'expérience. Gros se rend compte de tout dans la *Bataille d'Aboukir*; il domine sa matière; il en coordonne les éléments sans rien perdre de son enthousiasme.

Les sentiments généreux de Gros, sa vive sensibilité, se manifestent dans *Eylau*. Cette scène de désolation et de carnage émeut son cœur : il imprègne de ses sensations douloureuses le geste si vrai, si pathétique de l'empereur. Gros s'identifie avec la reconnaissance du Lithuanien; il souffre avec les blessés; il pleure sur les cadavres; il se plaît à consigner le dévouement de nos chirurgiens, après avoir honoré le courage de nos troupes victorieuses, malgré le nombre de leurs adversaires et la rigueur des frimas.

Le talent de Gros commence à se modifier dans cette belle page; il n'a plus la ressource des costumes de l'Orient et leur brillant prestige. Il n'a pas voulu capter notre esprit, en surexcitant notre prédisposition naturelle au merveilleux; Gros a préféré nous émouvoir en présence de ces calamités de la guerre, et subjuguer notre âme en la resserrant devant leurs pénibles images.

Après quelques hésitations dans la *Prise de Madrid*, la *Bataille*

des Pyramides, et l'*Entrevue des deux Empereurs*, Gros essaye une autre voie. Il se montre historien spirituel et fin observateur dans la *Visite de François Ier et de Charles-Quint à l'église de Saint-Denis*. Son style prend une grâce et une fraîcheur séduisantes dans cette scène où la courtoisie et la réserve sont en opposition.

Le *Départ de Louis XVIII* fournit à Gros l'occasion de produire un effet de nuit magnifique. Il nous intéresse par le spectacle d'une puissance déchue et des passions mises en jeu dans cet événement considérable.

Gros sauve l'aridité du sujet de l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême* par le modelé palpitant du torse des marins, et le sentiment répandu sur les visages enthousiastes ou consternés des assistants.

Le tableau de *Bacchus et Ariane* marque un retour vers l'antique et l'école de David, où la sensibilité joue encore un rôle important. Quand elle fait défaut au peintre, il trouve sur sa brillante palette et dans la disposition de ses personnages de quoi prouver la sûreté de son crayon, la largeur de sa touche, son entente des raccourcis et le grandiose de la composition.

Le *Saint Germain* nous donne un avant-goût de la *Coupole*; la fécondité du talent de Gros s'y révèle dans des formules inusitées ; elle vient étaler avec magnificence ses moyens d'action sur les masses, appelées à contempler, avec admiration, un chef-d'œuvre nouveau.

Jusque-là Gros avait fait une étude spéciale et presque exclusive des passions humaines soulevées sur le champ de bataille. A la turbulente agitation des hommes de guerre, il fallait faire succéder le calme religieux. Un style grand, sévère et simple, propre à élever l'âme sans la troubler, devait se substituer à celui de *Jaffa*, d'*Aboukir* et d'*Eylau*.

Gros a prouvé, dans la *Coupole*, qu'il savait faire autre chose que des figures vêtues de nos habits. La beauté des têtes, l'ampleur des ajustements, la science des nus, la noblesse des expressions, ont placé le peintre français à côté des maîtres de l'école d'Italie, qu'il a souvent surpassés dans la réunion, si rare, de la vérité de la forme et de l'éclat de la couleur.

Après ce sublime effort, après avoir donné dans la confection de cet immense travail tout ce qu'il y avait en lui de vivace, Gros commence à ressentir la fatigue d'une carrière laborieuse. A partir de cette époque, Gros n'est plus entier comme autrefois. Il ne verse plus à pleines mains les trésors réunis de ses facultés. Il devient moins prodigue ; il semble épargner, pour les faire durer plus longtemps, les qualités auxquelles il doit une réputation colossale. Dans certaine œuvre, le coloris fait les principaux frais; ici, la pensée; sur une autre toile, le dessin est mis plus particulièrement en usage.

Les plafonds du Louvre indiquent un commencement de déperdition de vigueur. Leur aspect n'a plus le grandiose des ouvrages des temps de la virile existence artistique de Gros. Il se préoccupe de la critique. Il devient timide dans son exécution. Il n'a plus autant de confiance dans ses ressources ; il n'ose pas les étaler avec la pompe accoutumée.

Gros s'attriste. Il s'arrête à moitié chemin. Son clair-obscur est moins solide; son relief n'offre plus autant d'énergie. Au fond, cependant, on reconnaît le grand maître. Il ne manque à son labeur que l'audace des anciens jours. Étudiez ses productions en détail : le mot s'y trouve toujours, mais l'accent est parfois oublié.

Gros s'est moins affaibli de lui-même que par les coups multiples dont il a été consécutivement blessé. En émoussant sa sensibilité par des atteintes réitérées, on lui a retiré ses moyens d'agir; et quand il a été privé de ce qui faisait sa force, on a livré le Samson de la peinture aux Philistins du feuilleton.

Le découragement s'infiltre bientôt, goutte à goutte, dans le cœur de Gros. Le peintre s'amoindrit par consomption. Il cherche des distractions dans des souvenirs attrayants; c'est avec le mécanisme compassé du sourire chez l'homme blasé qu'il nous fait voir l'*Amour, piqué par une abeille et se plaignant à sa mère*.

Cependant, tout n'était pas éteint dans cette âme ulcérée. On avait pu la froisser entre le doute et le dégoût; mais lorsque le vieil athlète voulut reprendre le ceste et rentrer en lice, pour se réhabiliter auprès d'une coterie insolente et railleuse, il prouva dans l'*Hercule et Diomède*, aussi bien que dans le portrait de

Niemcewich, combien il lui restait de puissance créatrice, et ce que l'on allait perdre en lui.

Ce fut le testament de mort de Gros; il désirait « finir par une gloire d'atelier, » comme nous l'apprend un écrit de sa main ; puis il alla déposer sa palette dans les eaux de Meudon...

Gros a fait faire un grand pas à l'École française. Vien avait pressenti la marche à suivre. David l'ouvrit et la jalonna. Gros agrandit l'espace et recula les bornes du chemin.

En opposant aux spirituelles croquades de ses devanciers les contours sévères des Grecs, David dut refroidir la peinture. Gros, moins absolu, la réchauffe; il lui communique le sentiment et la vie, en la faisant palpiter sous un dessin énergique et un coloris chaleureux.

David est vrai surtout dans les détails; Gros est également vrai dans les détails et dans l'ensemble. Le premier songe d'abord à la forme et cherche la couleur; le second nous attire par une couleur entraînante, et, sous ce prisme, il nous montre un modelé savant et large.

L'esprit avait chez David l'initiative de la composition ; Gros se mettait à composer un sujet après en avoir instinctivement établi la base. Il posait le fait simple; il en écrivait le mot à mot, pour ainsi dire; il s'appliquait ensuite à trouver les moyens d'en grandir la portée, avec le développement dont sa donnée était susceptible. Il établissait le principe et en déduisait les conséquences logiques, non par un froid calcul, où la tête avait la plus grande action, mais par le sentiment de la chose à représenter; il sentait qu'elle devait être exprimée plutôt d'une façon que d'une autre, et, directement ou par analogie, il appréciait la correction à faire à sa première inspiration.

Les croquis de Gros ne laissent aucun doute sur sa manière de procéder dans cette partie sublime de l'art, désignée sous le nom de composition. Ces premiers jets, ces rapides éclairs de l'intelligence de l'artiste en travail, sont intéressants à explorer. Un croquis est le rudiment exact de la façon dont l'idée a été conçue. Il

est complet dans son ensemble, si le peintre a saisi d'un coup tout ce qui peut rendre ses impressions. Le croquis est vague avec une tentative dont l'application est incertaine ; il est illisible, s'il est le produit d'une imagination en délire ; il est surchargé de lignes, si l'enfantement a été laborieux. Peu de traits suffisent à l'expression claire et facile.

Un croquis nous fait entrer plus intimement dans le génie de l'auteur, en nous reportant à son point de départ. Il nous permet de mieux juger l'intention quand elle est *une*, et sans l'entourage dont on se sert souvent pour en déguiser la pauvreté. L'artiste est à découvert dans une première pensée. Il y met plus d'expansion, plus de laisser-aller : il se parle en quelque sorte à lui-même. On s'adresse au public dans une œuvre achevée, et, presque toujours, avec des restrictions ; on ose en étant seul, et oser est de plus une condition de succès.

Les croquis de Gros sont de plusieurs espèces : ceux où il a noté ce qu'il a rencontré, comme observation faite sur le naturel ; d'autres où il a jeté le résultat d'une inspiration, comme un germe utilisable ; enfin ses projets d'esquisses, dont nous avons donné quelques magnifiques reproductions.

La première catégorie appartient presque exclusivement à ses jeunes années. Elle se compose de paysages, d'animaux divers, et de chevaux particulièrement. La seconde offre des fragments où brillent des idées ingénieuses. La troisième et dernière série est du plus haut intérêt, comme on a pu le voir dans le cours de cet ouvrage. Il nous reste à signaler certaines feuilles méritant une mention spéciale, sous le rapport du sentiment graphique et au point de vue de l'invention.

Le plus beau spécimen, comme observation de la nature prise sur les chevaux, est une petite feuille (fig. 42), sur laquelle Gros a représenté successivement un Arabe emporté par son cheval au galop ; puis un autre Arabe courbé sur le col de sa monture, et franchissant rapidement l'espace ; enfin, un troisième cavalier au repos. Au bas, et vers l'angle droit, on voit un grenadier français, croisant la baïonnette contre un cavalier maure, armé d'une lance et se retournant, en fuyant, pour frapper son adversaire. Ce petit



Fig. 42.



Fig. 43.



Fig 41.



Fig. 45.



Fig. 46.

chef-d'œuvre est à la plume. Une touche spirituelle et hardie, avec une teinte noirâtre sur la face et les mains, suffit, dans ce trait, pour le compléter ; il serait impossible d'y rien ajouter sans en affaiblir la fougue et le piquant aspect.

Personne n'a mieux exprimé que Gros, et aussi simplement, ce qui correspond en peinture au simple récit d'un fait. Veut-il consigner le souvenir d'une course en un brillant et léger équipage, il trace, en peu de lignes, deux chevaux se jouant entre eux et parcourant la route avec aisance (fig. 43). On sent qu'ils traînent un poids peu sensible ; les courroies sont à peine tendues ; les rênes seules sont dans la tension la plus grande et fortement maintenues par le conducteur, dont le fouet inactif laisse aller au gré du vent une corde inutile. Les roues, indiquées par des circonférences sans rayons distincts, et soulevant la poussière loin d'elles, montrent la vélocité de leur évolution.

Là c'est un cheval lavé par un jockey, se tenant en garde contre un coup de pied de l'animal subissant impatiemment cette toilette.

Quelle vérité dans ce cheval au manége, tirant sa longe et répondant par des ruades aux coups de fouet de l'écuyer qui l'exerce !

Aucun maître n'a, en moins de touches, accusé si bien la prestance d'un puissant animal en pleine liberté (fig. 44).

Voici sur la même page un Français, un Arabe et un Turc, tous trois en marche, et chacun sur un cheval de sa nation. Les différences caractéristiques entre les manières de se tenir en selle, sont aussi bien observées que le type des hommes et des animaux.

Veut-on de l'énergie dans la pensée ? on ne peut regarder sans frémir ce buffle sauvage (fig. 45), s'élançant avec angoisse et se tordant pour échapper au venin de deux serpents ; ils se dressent à ses flancs comme deux ailes, sans qu'il puisse atteindre, de ses cornes, ces redoutables annélides enroulés autour de leur proie mugissante.

Gros va nous initier à son plus doux rêve, en nous retraçant la riante expression du bonheur domestique (fig. 46). Un homme est assis ; il tient, sur l'un de ses genoux, sa jeune épouse, présentant le sein à son enfant. Le père enlace à la fois, dans ses bras affec-

tueux, la mère et cette frêle créature dont elle se pare avec orgueil. Il goûte pleinement cette félicité pure. Ses mains réunies pressent avec amour, sur son cœur, un précieux fardeau. Le baiser qu'il dépose sur le front de son fils s'adresse également à celle qui le lui a donné. La mère et l'épouse jouit de cette caresse et contemple avec attendrissement, ce spectacle plein de charme. Il y a toute l'explosion d'une âme aimante et satisfaite dans cette délicieuse image.

Nous voyons, à côté, l'anéantissement des facultés par l'excès de la douleur. Un malheureux est couché sur un tombeau ; son visage est caché dans ses mains. Il fuit la lumière pour s'identifier avec les ténèbres de la mort qu'il invoque. Un large manteau le couvre comme un linceul. On n'aperçoit aucun trait de la face. La scène éloquente parle assez haut à l'imagination du spectateur.

Cet autre croquis (fig. 47), simple et touchant, est un groupe de deux jeunes femmes : l'une est assise; ses jambes sont croisées; sa tête se renverse ; son bras est languissamment abandonné sur un coussin ; sa main droite s'appuie sur le bras de son amie, debout et tenant sa fraîche main sur le front brûlant de la malade. D'un côté, la souffrance morale ; de l'autre; l'amitié consolatrice.

Ceux qui recherchent la poésie dans les ouvrages d'art, aimeront le dessin à la plume où Gros a esquissé une jeune fille, enlevée avant l'âge, et dont il a fait le portrait de souvenir. Elle est auprès d'un ruisseau formé par une cascade jaillissant au fond d'un jardin. Sa pose est modeste et recueillie. Elle suit d'un regard mélancolique une rose qu'elle vient de livrer au courant de l'onde. N'est-ce pas avoir rajeuni cette poétique inspiration de Malherbe :

> Et rose, elle a vécu ce que vivent les roses :
> L'espace d'un matin.

Comme finesse d'exécution, l'on verra le croquis (fig. 48) avec plaisir.

La hardiesse de la plume répond dans cette figure (fig. 49) à la vérité de l'attitude.

La fierté du mouvement; la solidité des attaches ; la souplesse



Fig. 47.



Fig. 48.



Fig. 49.



Fig. 50.

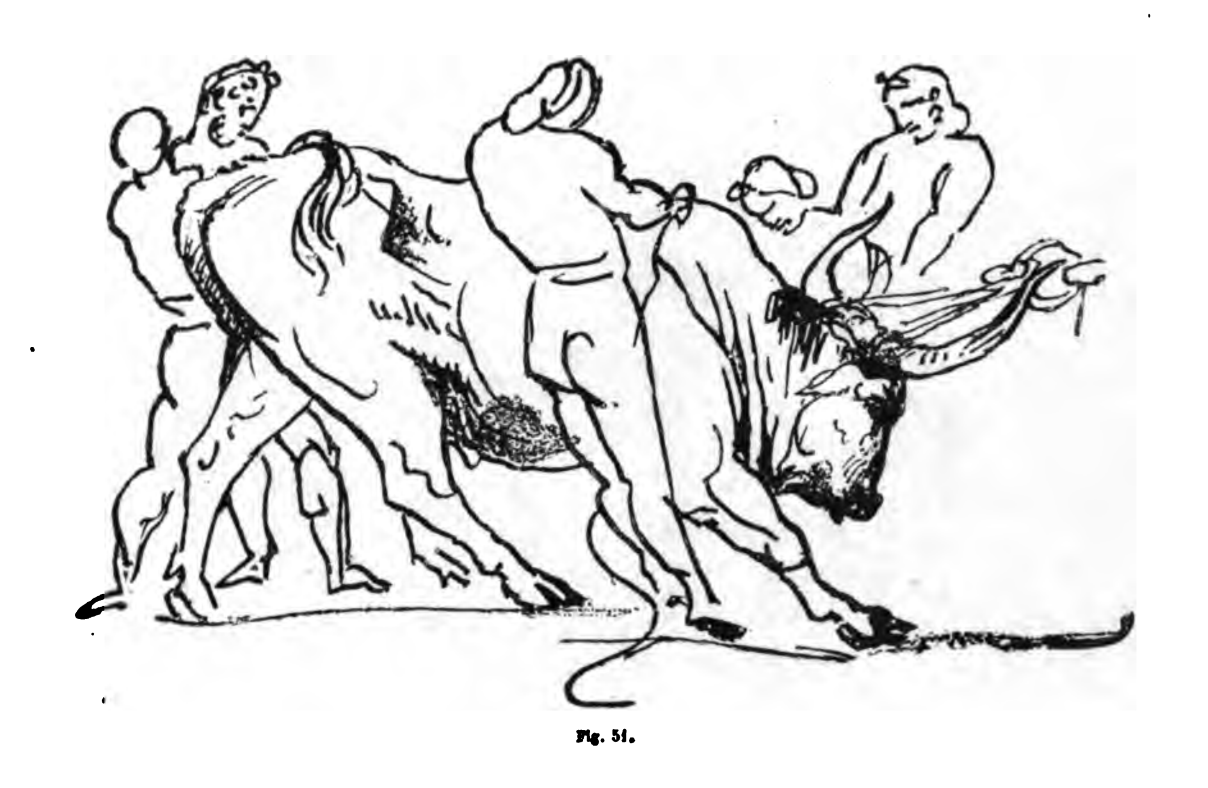


Fig. 51.



Fig. 52.



Fig. 53.

du corps et des membres, l'expression de la tête, signalent le roi de la forêt dans ce beau croquis (fig. 50).

On croirait voir dans ce groupe (fig. 51) un bas-relief contemporain de ceux du Parthénon.

Nous terminerons ces citations graphiques par deux dessins à la plume, communiqués par l'un des amis les plus distingués des beaux-arts, M. His de la Salle, dont la bienveillance égale le savoir.

Nous assistons, devant la fig. 52, à une lutte acharnée entre deux cavaliers courant l'un sur l'autre, à bride abattue. Un coup de pistolet vient d'être tiré d'un côté; de l'autre, un sabre recourbé riposte à l'attaque, au moment où les deux ennemis se trouvent à portée de s'atteindre avec leurs armes, sans se heurter dans leur élan furieux.

Tout concourt à l'action commune dans cet admirable spécimen du grand ordonnateur de batailles. L'homogénéité de mouvement des hommes et des chevaux; l'opposition des lignes; une accentuation fière et hardie agrandissent la scène et la rendent terrible.

Aucun calcul n'a présidé à cet arrangement. Il est né d'une seule inspiration. Le jet n'a pas eu le temps de se refroidir. Il n'y a eu rien à retrancher ou bien à compléter dans les détails et l'ensemble. Nous en sommes à nous demander si l'effet eût été plus saisissant, dans le cas où le pinceau du maître eût reporté ce chef-d'œuvre sur une grande toile, avec le prestige de sa palette vénitienne.

La gravité de l'Orient contraste singulièrement, dans la fig. 53, avec l'agitation fébrile du précédent croquis. Nous avons ici le spectacle du calme et de la sécurité du grand seigneur, étalant sa fastueuse indolence sous un riche costume.

Il est monté sur un cheval maintenu par deux noirs, portant des piques et un long couteau passé dans leur ceinture. Dans le fond, une queue de cheval, au bout d'une hampe, indique le grade du chef.

L'esclave de droite s'applique exclusivement à guider l'animal, impatient du frein. L'autre nègre, placé à la gauche, interroge du regard le cavalier impassible, dont le moindre signe est un ordre

à exécuter immédiatement, sous peine d'un châtiment souvent mortel et toujours arbitraire.

C'est bien l'image de l'obéissance passive prête à tout commettre, même un crime, pour éviter le courroux d'un maître impitoyable et absolu.

On sent une émotion magistrale vibrer dans ces simples linéaments, où se trouvent, en somme, les qualités du coloriste et de l'improvisateur.

Les cartons de Gros renfermaient bien des richesses artistiques. Il aurait pu les répandre à l'aide de la lithographie; il ne s'est servi que deux fois de ce procédé, si bien utilisé maintenant. Du moins, nous ne connaissons que ces planches lithographiques entièrement de sa main. L'une est fort rare ; elle a pour titre : ***Arabe du Désert***. Un chef arabe est assis sur le sable; il vient de traire sa jument, placée près de lui; il donne du lait à boire à un jeune Éthiopien, prenant avidement cette boisson, et montrant, dans son geste expressif, le bonheur de pouvoir apaiser sa soif ardente. Plus loin, on voit un chien altéré. Le fond est nu. Cette pierre a été dessinée en 1817, et imprimée chez M. de Lasteyrie.

Le second dessin représente un chef oriental, dressé sur ses étriers, et agitant une étoffe légère, comme un signal d'appel. Un jeune indigène, vu de dos, et armé d'une javeline, retient par la bride le cheval de son maître. Des cavaliers apparaissent dans le lointain.

Gros a excellé dans le portrait. Habile à saisir la ressemblance, il a su discerner, avec un tact parfait, ce qui, dans la physionomie ou la tenue, pouvait le mieux caractériser son modèle. Son style a varié tour à tour en raison de ces points de vue divers.

Gros a élevé le portrait jusqu'au tableau d'histoire, avec les figures de Bonaparte, de Masséna, de Lassalle, de Murat, et le groupe du comte de Lariboisière et de son fils, dont le burin savant et coloriste de Henriquel Dupont a fait une belle gravure. Le peintre a montré une finesse d'observation et une pénétration étonnante dans l'étude des têtes du maréchal Victor, du général Fournier, du comte Honoré de Lariboisière, du comte Roy, de M. Galle et de Chaptal. Gros a mis une élégance admirable dans le portrait

Pour Rouen = indiquant par les traités de paix l'activité du commerce

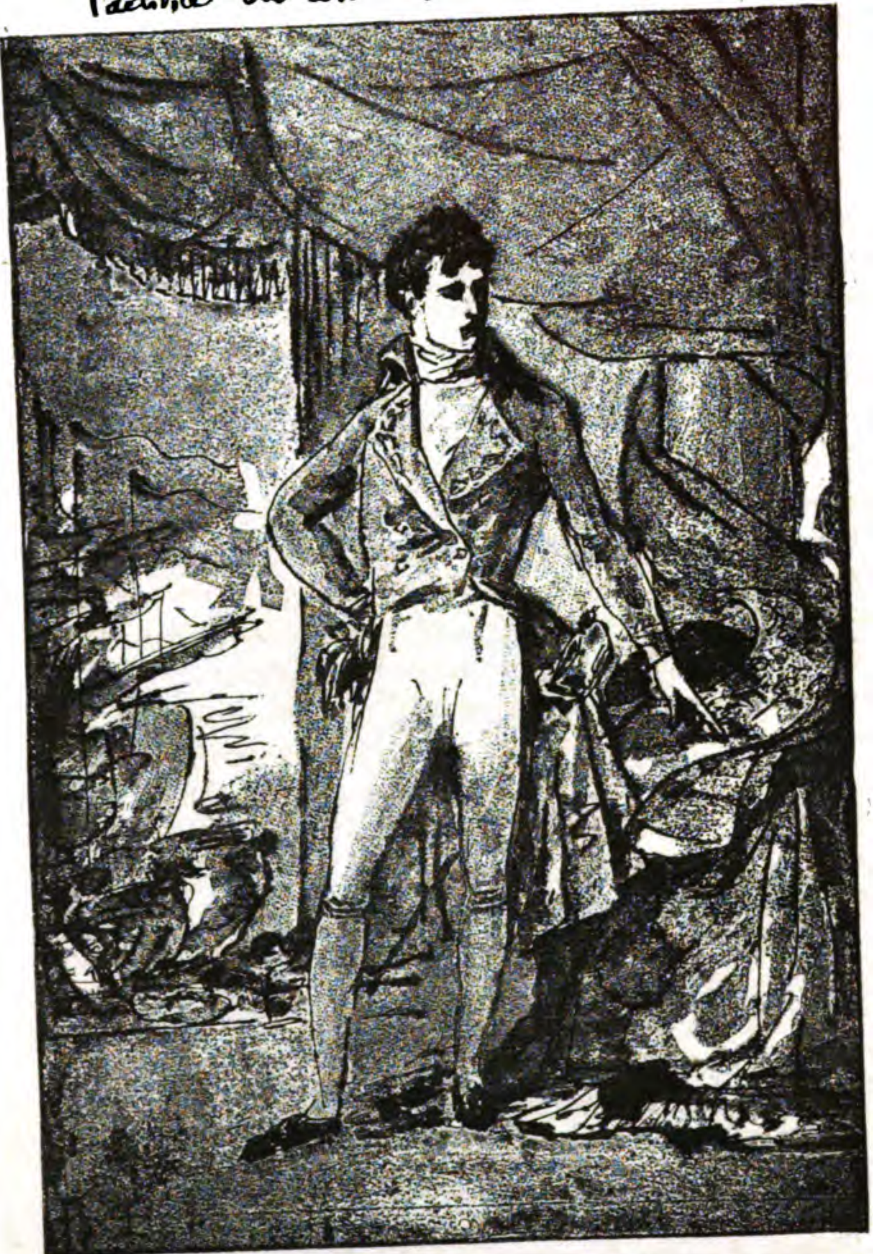


Fig. 54.

équestre du prince Yousoupoff. Il a répandu la grâce et la naïveté dans les traits de M[lle] Dessolles. Il nous a profondément ému devant la noble et touchante image de la veuve du général de Lassalle. Partout on lit une pensée attachante ou ingénieuse; partout Gros a donné la vie intelligente à ses chairs; il ne s'est pas contenté de les rendre palpitantes par la représentation exacte de l'existence matérielle; le cœur et l'esprit de ses modèles animent leur visage et l'ennoblissent.

La figure 54 est l'esquisse à la sépia de l'un des premiers essais de Gros dans cette voie. Nous avons conservé précieusement l'autographe indiquant le thème et la destination de cette pochade.

Tantôt la brosse de Gros est concise et vigoureuse; tantôt elle s'assouplit avec des contours harmonieux et suaves; elle est constamment colorée des teintes les plus vives et les plus riches.

L'observateur sachant si bien déterminer l'attitude familière et l'état le plus habituel de l'âme de celui dont il voulait peindre les traits les plus caractéristiques, Gros négligeait souvent le soin de choisir des ajustements favorables pour ses portraits de femmes. Son désir d'être vrai lui a fait copier servilement des modes disgracieuses; il mettait un grand goût dans l'agencement des draperies d'une vaste machine; il en manquait souvent pour disposer agréablement les petits riens dont se compose une toilette féminine. Il lui a fallu tout son talent pour arriver à de gracieux résultats par la seule disposition des lignes corporelles, sans le secours de ces innocents artifices dont une femme sait tirer un si bon parti.

Gros prisait peu ces détails; son immense génie les lui faisait considérer comme futiles. Il peignait une tête avec toute la conscience qu'il mettait à faire un tableau. Le portrait d'Alcide de la Rivallière en est un frappant exemple.

Les portraits de Gros se distinguent par un cachet particulier d'animation et de vitalité; ses personnages ont un motif d'action; ils vivent et agissent; ils n'offrent pas l'immobilité que l'on rencontre dans la plupart des ouvrages de ce genre. Gros a fait voir l'homme moral sous l'enveloppe physique. On ne se rend pas seulement compte de la forme extérieure, on peut apprécier les qualités intellectuelles de l'individu.

Nous croyons avoir assez fait comprendre comment Gros préludait dans la partie la plus élevée de l'art, la composition proprement dite. Il nous reste à parler de ce qui concerne plus spécialement l'exécution. Nous n'écrivons pas seulement pour les amateurs habitués à considérer le résultat, sans se mettre en peine de connaître par quels moyens l'artiste a pu l'obtenir. Nous désirons, surtout, être utile à ces jeunes gens pleins d'avenir, qui, destinés à suivre la carrière épineuse de la peinture, ont besoin de savoir par où leurs maîtres ont passé.

Notre intention n'est pas d'engager un élève à marcher obstinément dans la même voie. Nous voulons signaler les écueils à franchir, en exposant de quelle manière un de nos plus grands génies manifestait sa pensée. L'art ne doit pas être entièrement à recommencer pour tous. L'expérience des anciens doit profiter aux débutants, en éclairant leur direction aventureuse et incertaine.

Dans ce but, nous suivrons un instant le professeur et le peintre, soit au milieu de ses disciples, soit au sein de son propre atelier.

Gros répétait souvent aux dessinateurs : « Il faut procéder par ensemble ; ensemble de mouvement, de longueurs, de lumière et d'ombre, ensemble d'effet. Vous ne devez, disait-il, vous occuper d'une portion sans regarder le tout. Faites-vous la tête ? regardez les pieds, et ainsi du reste. » Selon ce précepte, il ne laissait fixer le crayon blanc sur un papier coloré, qu'après l'achèvement complet du travail de l'estompe, en réservant toujours la coloration de la feuille entre la lumière et l'estompage surajoutés, de façon à utiliser la demi-teinte existante. Il résumait ainsi ce système : « Conduisez simultanément chaque partie, de telle sorte que si votre besogne venait à être interrompue, il y ait homogénéité dans chaque fraction, quel qu'en soit le degré d'avancement. »

Gros recommandait instamment à ceux qui peignaient d'après nature, de dessiner avec soin le modèle avant d'employer le pinceau ; il ne tenait aucun compte du coloris, s'il ne revêtait de belles formes. Chose singulière, son émule, Girodet, grand admirateur de l'antique, parlait incessamment à ses élèves de la nécessité de chercher des teintes riches et brillantes. Chacun de ces maîtres se

défiait, sans doute, de sa prédisposition particulière ; il voulait, ainsi, prémunir l'inexpérience d'un commençant contre une influence exclusive.

Gros estimait plus un éloge adressé, en sa personne, au dessinateur, qu'au rival du Titien et de Rubens. Le professeur ne négligeait pas cependant les richesses offertes par la chimie moderne, pour augmenter les ressources du pinceau. Quand il voyait une palette trop peu garnie, il témoignait son mécontentement avec ces paroles : « On ne fait pas de peinture à la spartiate. »

On ne pouvait, selon l'avis du maître, prendre trop de précautions pour éviter l'action nuisible du temps sur la peinture. On devait arrêter chaque trait avec du crayon blanc, de préférence à tout autre ingrédient contenant des tons noirs, propres à repousser plus tard et à rendre les contours durs et secs.

Gros établissait, sur sa palette, une série de tons composés d'après nature, répondant, dans leur ensemble, à l'aspect général du modèle, et un à un à chaque teinte d'un plan pris à part. Il avait soin de conserver la fraîcheur de ces teintes, en ne déflorant pas les éléments entrant dans leur mélange, par l'action trop prolongée du couteau pour opérer leur unification.

Cette étude et cette disposition préliminaires étant faites, il s'agissait de copier le sujet, en apposant la couleur dans les limites tracées primitivement par la craie. Gros établissait d'abord le ton local en sa lumière, et, par opposition, l'ombre de la forme ; non pas avec des moyens insignifiants, comme un frottis de bitume ou de toute autre nuance de convention, mais avec la teinte juste, portée à une valeur telle que, la toile étant couverte, cette teinte, franchement posée, ne perdît rien de sa force. Il passait ensuite de l'un à l'autre de ces extrêmes, en appliquant successivement des demi-teintes intermédiaires juxtaplacées.

Gros ne manquait jamais de blâmer ceux qui prétendaient aller plus vite et finir davantage, en noyant les teintes les unes dans les autres, par le balayage de la brosse ou du blaireau. Rien, en effet, ne salit plus le coloris que ce procédé mécanique.

« Imitez naïvement ce que vous avez sous les yeux, disait Gros, cherchez bien le ton sur la nature, et, quand vous avez pu le

trouver sur votre palette, reportez-le sur la toile, à sa place exacte et sans y revenir. « Il vaut mieux, ajoutait-il, regarder dix fois le modèle et ne toucher qu'une fois l'œuvre avec la brosse. »

La plupart du temps, on se hâte de jeter au hasard une teinte quelconque, avant d'en avoir calculé la valeur relative et la position. L'on recommence ainsi jusqu'à ce que l'œil soit satisfait; mais, avec ces tentatives multiples, on fatigue inévitablement l'organe de la vue; on perd beaucoup plus de temps, et l'on altère la peinture par cet entassement de tons faux et fatigués.

Il était bien entendu que le maître ne disait pas d'aller jusqu'au point d'étiqueter des échantillons de couleurs et de faire une marqueterie incohérente, mais de contenter les yeux par des séries de teintes chromatiques, dont la réunion pût former un tout local simple et vrai.

Cette méthode, indiquée par la nature même, explique la rapidité d'exécution du grand coloriste, posant et laissant le ton ; sauf à lui donner plus de consistance avec des glacis transparents.

Gros ébauchait une esquisse par des frottis, faits presque entièrement avec le ton primitif servant de base. Très-peu de teintes rompues commençaient le modelé de ses draperies. Il se hâtait de couvrir le fond, afin d'en faire disparaître le blanc, offusquant son regard. Ce moyen expéditif secondait parfaitement son impatience habituelle ; il se bornait à indiquer les centres d'opposition de couleur des grandes masses, sans s'occuper encore des transitions entre eux.

Gros procédait avec une plus grande réserve, quand sa pensée était élaborée dans son esprit et circonscrite dans des contours précis. Il prenait surtout un soin particulier pour les portraits de femmes ; il les préparait avec des tons chauds et transparents ; puis il tempérait leur ardeur par des demi-teintes grises superposées, de façon à rompre les tons trop entiers et à les rendre fuyants.

Ces ébauches sont toujours dans le ton vrai, quoique ménagé : nous en connaissons deux, propres à corroborer les observations précédentes. L'une est un portrait ébauché d'une mère et de ses deux enfants. La surface du châssis est à peine couverte, et déjà l'on pressent l'ouvrage achevé. L'autre est un portrait de Mme Gros

et de sa sœur, souvenir plein de grâce, de fraîcheur et de naïveté.

Nous allons laisser la parole au maître lui-même, en extrayant de sa correspondance avec ses élèves des conseils et des observations dont l'enseignement de l'art doit s'emparer et s'enrichir.

Nous lisons dans une lettre adressée à H*** :

« Le 4 septembre 1819.

« ... Ne vous tourmentez pas ; voilà le grand point. N'entassez pas, sur une figure, les peines et les soins de quatre figures. Une fois la chose bien réfléchie, bien coordonnée, que l'exécution, toujours dirigée par le sentiment, soit aussi librement suivie qu'à l'atelier général. Point de rage de bien faire ; cela n'en sera que mieux. Ne jetez votre dévolu sur aucun maître en particulier ; profitez de tous et vous serez *vous*.

« Votre frère se remue ici pour vous faire avoir des tableaux commandés par l'Intérieur. J'espère de votre sagesse que vous ne les accepterez qu'autant que cela s'accordera avec vos études. Je ne veux pas vous en détourner ; mais pensez bien que le beau temps de Rome, surtout à votre âge, ne se retrouve plus ; que vous y êtes pour étudier. Des études peintes ou dessinées, d'après quelques grands maîtres, se forme un portefeuille ; beaucoup de livres de croquis, et les figures ou sujets que vous êtes tenu de faire, voilà le plus salutaire et le plus sacré. Le temps de l'étude n'est pas encore celui de l'exploitation ; et ceux qui abandonnent la première pour se livrer à l'autre, se perdent, se coulent, et vingt tableaux au Salon prouvent la vérité de ce que je vous écris. Il vous faut revenir de Rome, naturellement et sans peine, beaucoup plus fort que tous ceux que je vois ici. Je dis sans peine, parce que c'est de remplir sagement vos cinq années. Voilà tout le secret. Je vous ai dit comment. »

Ici, 14 novembre 1820, Gros prend la férule :

« ... Cependant je trouvai que les choses, même bien faites, étaient trop peintes ; cela devenait lourd ; le ventre, très-bien peint, l'était trop ; cela le rendait trop tendu.

« ... Appesantissez-vous moins sur l'exécution en général, et vous en aurez plus de sentiment, sans en avoir moins d'étude. Ne forcez pas tant vos demi-teintes, et que tout cela palpite davantage. Au reste, vous êtes dans la bonne route ; mais réveillez-vous et ne tombez pas le nez sur votre toile, à force de finir. La routine s'en mêlerait...

« ... L'un pour l'autre, avertissez-vous bien de jeter au loin la polissoire, et de ne jamais faire ni tendu, ni bouffi, à force d'être travaillé...

« ... J'aime à vous voir aimant à peindre vrai et correct ; mais pas de routine. Adieu ! Mon ami Coutant vous embrassera pour moi, et n'oubliez jamais M. David et ses ouvrages ; c'est le vrai fanal pour ne point s'égarer. Adieu. Travaillez sans vous tourmenter et dominez toujours votre ouvrage ; ne vous aveuglez pas à force de vous y enfoncer. Adieu !

« Votre ami, « GROS. »

Nous donnons, *in extenso*, la lettre suivante, adressée à Hesse, alors à Rome. Cette correspondance ne porte pas de date.

« Mon cher ami, j'ai été enchanté de vos deux lettres. Vous me paraissez suivre le bon chemin. L'attention que vous avez eue de vous remettre d'après nature, avant une nouvelle entreprise, est excellente. Je pense que vous pourrez faire une très-bonne chose de la figure d'Ulysse. Le désir que vous avez de n'en pas faire *absolument un pauvre* est très-juste. Vous en trouverez même l'autorisation dans le chant suivant le dix-neuvième, puisque Euryale, pour prouver à Ulysse son dévouement, lui dit : *Écoutes-en la cause; je vais te la dire. Un grand nombre d'étrangers malheureux vinrent dans ce pays; mais je n'en vis pas un seul qui offrît, à un point aussi frappant que toi, l'image d'Ulysse. C'est là sa stature. Sa démarche, les accents de sa voix et les tiens sont les mêmes.* La réponse d'Ulysse le prouve encore. Cependant, il faut toujours le faire un peu âgé ; car il ne faut pas découvrir tout Ulysse. La pose a beaucoup de sentiment et de naturel ; car il n'a rien à feindre dans ce moment touchant. S'il était devant du monde, il n'oublierait

pas de faire le vieux, en se mettant en deux, comme le montre si bien une peinture étrusque qui le fait assez noble de traits, et ne lui donne que le vêtement et la pose de mendiant... La peau de chèvre ne serait pas à dédaigner, si, cependant, elle ne faisait pas trop de choses ; et alors on pourrait y employer les deux plis ; mais c'est comme vous croirez le plus utile. Par exemple : le fond, par ce bout de colonnade, en haut, marquera mieux un palais et même à mi-cuisses. La ligne de murailles, avec son entrée à deux colonnes, ne fera pas mal. Pas d'arcades surtout..... Les colonnes à distance, pour la voie d'un char, et à distance de la muraille pour un piéton. Le dessus tout droit. En dessus, à votre gauche, une habitation agreste, avec des troupeaux, comme serait l'habitation d'Eumée, ne fera pas mal non plus. Le bonnet peut rester, puisqu'il paraît plus dater de Nicomaque que d'Ulysse et que depuis on l'a reconnu ainsi. Tâchez, dans la jambe et la cuisse qui portent, d'éviter la raideur d'un modèle. Le chien fera fort bien. Au premier moment, je voulais la tête ainsi, mais tournée du côté d'Ulysse. En y pensant, je l'aime mieux comme vous la faites précisément. Ne changez rien à toute l'attitude ; il semble vouloir dire : Le voilà, à toute la maison. Après cela, mon ami, de l'aise, de l'assurance et de la tranquille réflexion. Ne veuillez pas faire quatre fois trop bien, et vous réussirez. Mille amitiés à Schnetz qui a de bonnes nouvelles. J'ai entrevu M. Mazois, qui m'a dit qu'il avait fait un très-bon tableau du Samaritain, sujet qui me touche d'autant que je l'avais composé avec une certaine envie de l'exécuter. Mais je crois que Schnetz ne laissera rien à faire, tant j'aime et je suis sûr de son talent. Écrivez-moi de lui et de ses ouvrages.

« Présentez bien mes amitiés à votre directeur, en le remerciant de la réponse qu'il m'a faite, et priez-le de vous continuer l'intérêt qu'il paraît prendre à vous. Il se plaint des jeunes gens, comme peu écoutant les avis. Qu'au moins il ne vous laisse pas passer les fautes d'ensemble. Adieu. Écrivez-moi un peu de vous et des autres. Je vous embrasse. Votre affaire est plus sûre que celle de Coutant. Cependant, il ne faut pas désespérer, quand même ce ne serait pas cette année. Adieu, je vous embrasse.

« GROS. »

A l'occasion d'une figure, Gros disait dans sa lettre à Debay, du 13 novembre 1825 :

« Il ne faut pas oublier ce principe si vrai : les principales lumières, dans la partie lumineuse, sont toujours d'un ton argentin, qui participe et du jour et du ton de la chose; ainsi, moins jaune dans une figure jaunâtre, même par maladie; moins rouge dans une figure sanguine; mais jamais brillante jusqu'à avoir l'air mouillée, et puis point partout, puisque la dégradation atténue ce brillant lumineux. »

Dans la même page on trouve cette phrase :

« Il ne faut pas qu'un tableau ait l'air malade, mais bien le personnage, quand il le faut. »

On lit plus loin, à propos de l'un de ses élèves :

« Je lui demande d'observer ses ensembles; c'est leur beauté qui fait le vrai dessinateur. »

Nous avons dit combien Gros insistait sur le dessin. Voici comment il gourmandait les pensionnaires de Rome en s'adressant à Debay, le 9 octobre 1826 :

« Vous êtes trop fiers, messieurs, pour toucher le papier, et votre dédain répond seul au règlement pour les académies dessinées. Il en résulte, il faut le dire, des défauts dans vos figures peintes, qui, ici, vous écarteraient d'une médaille. Vous ne touchez le papier que pour l'album. Ce n'est pas ainsi qu'étaient formés les portefeuilles des Drouais, des David et des Girodet. Pensez-y bien. Vous êtes encore à Rome. Ne venez pas grossir la foule de ceux qui ne se montrent que pour descendre. »

Souvent, dans sa correspondance, Gros laisse sa plume faire l'office du crayon. Il dessine rapidement le reproche ou l'avis en les chargeant, pour rendre la leçon plus positive. Les amateurs d'autographes verront avec un vif intérêt l'admirable *fac simile* suivant (fig. 55), extrait de l'original cité plus haut.

.... la

l'époux d'Ulysse lui prouve en cor... cependant il faut toujours
le faire un peu agé car il ne faut pas découvrir tout Ulysse
la pose a beaucoup de sentiment et de naturel car il n'a
rien à feindre dans ce moment touchant, s'il etoit devant
du monde il n'oublieroit pas de faire le vieux en se mettant en
dos comme le reconte si bien une peinture etrusque que
le fait assez noble de traits et ne lui donne que le vetement
et la pose de mendiant... la peau de chèvre ne seroit pas
a dedaigner.. si cependant elle ne faisoit pas trop de
chose et alors on pourroit y employer les deux plis
mais c'est comme vous croirez le plus utile... par exemple
le fond par le bout de colonnade en haut, marquer ...
un palais et peut-être mis en caisse. la ligne de murailles
at le fond entre deux colonnes ne fera pas mal. pas d'arcades
sur tout ⊙ ⊙ les colonnes a distance pour la voie d'un char
et a distance de la muraille pour un piéton là dessus tout depar
....

Fig. 55.

L'école de Gros compte un grand nombre de disciples. Plusieurs sont en possession d'un nom devenu populaire. Il ne nous appartient pas de faire un choix entre ces émules. D'ailleurs, plus d'un talent doit grandir et se développer encore dans ce cortége du maître.

Nous croyons devoir donner la liste complète des élèves de Gros. Nous suivrons la date de l'entrée à l'atelier, et l'ordre alphabétique par séries d'une année.

De 1812 à 1814. — Arnault, Despois, Simonot, Vigneron, Wolf, Zipel.

1816. — MM. Bégas, Boilly (Jules), Boomh, Bourgeois, Brulard, Bulgari, Carpentier, Cassas, Chevelot, Closon, Coutant, Crignier, David, Delaroche aîné, Dulari, Garreau, Halbou, Haubois, Hervieux, Hesse, Hubert, Jérôme, Labourdonnais, Leprince, Liénard, Magnon, Marigny, Naigeon, Paradis, Passavent, Pigal, Poisson, Schnetz, Ternitte.

1818. — MM. Allier, Alphonse, Auguste, Barye, Beaume, Bellangé, Benard, Bornot, Bourdet, Camoins, Carrier, Charlet (Toussaint), Chenard, Court, Debay, Delanoe, Demezières, Destouches, Dieudonné, Doyen, Dufeu, Dumoulin, Duportal, Faly, Fournier, Gechter, Gorbitz, Gué, Hofler, Lami, Lassusse, Lavauden, Lejeune, Lemaire, Massé, Melzer, Milhomme, Moret, Peyron, Raverot, Rioult, Rougemont, Saurine, Sneïdher, Soulari, Valbrun, Valmont, Vanderdonk, Wach, Weber, Wichman.

1818. — MM. Alcide de la Rivallière, Artigues, Bachelery, Bouchot, Bouchardy, Boudot, Delaroche (Paul), Devilliers, Feron, Godefroy, Goyet (Eugène), Hubert, Lacroix, Lethiers, Maleci, Muller, Poujol, Ridler, Rodet, Savignac, Terron, Thomas, Triol.

1819. — MM. Abeele, Aubel, Belloc, Bonington, Chamard, Delangle, Dimier, Dubois, Duchesne, Durand, Fenouillet, Gervis, Godard, Habertzell, Hendrick, Jacquot, Lecler, Marochetti, Richard, Robert-Fleury, Robinot, Roqueplan, Senties, Udisias, Valentin, Wedgwood.

1820. — MM. Ball, Berger, Blanchard (André), Blanchard (Pharamond), Carbillet, Chataigner, Félix, Jamard, Ledieu, Lehoux,

Léonard, Lugardon, Monfort, Osinski, Pitois, Prevot, Roger, Saint-Remi, Schopin, Sennepart.

1821. — MM. Beel, Bérard, Bertin, Briquelet, Buatte, Caron, Decaisne, Delamarque, Delestre, Esonn, Gentz, Gravillon, Hamerlin, Hesse (Alexandre), Latil, Lechenetier, Lordon (Abel), Moine, Monnier, Noël, Philippon, Renardi, Robert, Roberts, Rose, Signol, Thayer, Varillon.

1822. — MM. Auvray, Beaufort, Blanchard, Boissard, Bourgeron, Brauer, Brun, Casey, Cassel, Colson, Darondeau, Daubigny, Debacq, Debiat, Decraesne, Demesse, Depierre, Dominique, Durand, Durupt, Huet, Jolivet, Julien, Langlois, Lecurieux, Pajou, West.

1823. — MM. Amiel, Benevent, Brandon, Breton, Denat, Denos, Deville, Dielter, Domey, Dubourgal, Duclos, Fanelli, Fourreau, Fregevize, Hussenot, Larivière, Mayer, Numa, Pérignon, Robin, Saligot, Wattier aîné, Wattier jeune, Woigt.

1824. — MM. Arbos, Dittemberg, Dumortier, Gérard, Gudin, Henri, Jardinet, Leboucher, Lenoble, Louis, Parez, Picot, Prach, Revel, Ricois, Riss, Rival, Sabatier, Tudos, Vandenberg, Waschmut, Zani.

1825. — MM. Alligre, Balatt, Bernard, Debilly, Delansthe, Dulong, Herbé, Lacorne, Lanthies, Lefèvre, Mousquet, Moutillard, Richard, Schorn, Stern, Wazel.

1826. — MM. Ablitzer, Debon, Decreuse, Denaisne, Duboulox, Espalter, Grandjean, Kublin, Lemire, Levasseur, Loir, Pouchet, Raimond, Rossin, Villemsens.

1827. — MM. Aumont, Beltz, Brossard, Demarets, Dommage, Dorgemont, Doublet, Durand, Glanerasse, Holt, Jacquinet, Perlet, Perrault, Petit, Raffet, Rennardi, Riesner, Rossi, Rouvière, Rudder (de).

1828. — MM. Baultz, Chambellan, Chenillon, Desroi, Fontaine, Girard, Llanta, Nozerine, Thibault.

1829. — MM. Cendrier, Dégré, Drosain, Kembooski, Leveaulz, Noleau, Préclair, Rasset, Thierry.

1830. — MM. Boissard, Boissi, Bonnegrace, Bordes, Bourrière, Colbert, Couture, Denis, Desrenaudes, Drecy, Dumey, Ferogio,

Gauguelet, Geniolle, Grusler, Habersan, Lahogue, Lauros, Leblanc, Lecoq, Leuillier.

1831. — MM. Adolphe, Arajo, Armagnac, Deletang, Lamanière, Langlois, Long, Magiolo, Molin, Perrin, Piton, Quesnel, Tusson.

1832. — MM. Bachelier, Bailly, Bataille, Brocas, Caillet, Coqueret, Daffry, Daverdoing, Delatre, Gamens, Guérin, Honoré, Jourjon, Malherbes, Malinski, Millon, Mondau, Moreau, Muller, Murzone, Ochoa, Prévot, Saint-Aromain, Suisse (Charles), Sotta, Valfort, Vandenbosq, Woodley.

1833. — MM. Bordes, Boudin, Chambellan, Chapsal, Charlet, Coqueret, Crettin, Depresle, Denis, Doutreleau, Foucault, Gmender, Junquières, Lafon, Macoutray, Paucellier, Tourzel, Vacherot.

1834. — MM. Censier, Cheney, Cuisin, Defouchères, Delespaul, Durand, Feuchères, Fouquet, Fratzer, Gallié, Jacquelin, Laclaverie, Louis, Menars, Morvis, Moreau, Mouillebert, Philippe, Schultezerantz, Vautier, Westh.

1835. — MM. Batuel, Bienassis, Bonsoski, Bourbon, Camphell, Delaverne, Ducros, Honoré, Mélicourt, Moaris, Perreau, Roenh, Rouster, Stephenson, Valley.

Gros a jeté son grand nom dans la balance de la postérité. Les regrets de l'École française reconnaissante ont répondu dignement à d'ignobles outrages.

Détracteurs ! il ne reste rien de vos persécutions contre l'homme; rien que le soin de vous signaler à la haine et au mépris attachés à votre lâche conduite. Rassurez-vous ! cette page d'adieu restera pure. Gros est assez vengé.

Depuis que le colosse est étendu sur son lit de pierre, on a pu mesurer sa stature. Le temps a fait justice. Aux persécuteurs, l'oubli ; l'immortalité pour la victime !

Tous les clichés de ce livre ont été obtenus, par le procédé héliographique de M. Amand Durand, sur les originaux mêmes, à l'exception des suivants, reproduits d'après les dessins de M. Delestre :

Portrait de Gros (fig. 1). — Portrait de Gros d'après Mme Vigée-Lebrun (fig. 4). — Timoléon (fig. 19). — Première pensée de Jaffa (fig. 25). — Ugolin et ses fils dans la prison (fig. 27). — Portrait équestre de Yousoupoff (fig. 31). — Esquisse de Wagram (fig. 32). — Première composition de la Coupole (fig. 33). — Incendie de Moscou (fig. 38). — Le petit roi de Rome mis sous la protection de l'armée et de la garde nationale (fig. 39). — Acis et Galatée (fig. 40).

INDICATIONS

MUSÉE DU LOUVRE.

TABLEAUX : La Peste de Jaffa. — La Bataille d'Eylau. — Charles-Quint et François I[er] visitant l'église de Saint-Denis. — Portrait d'Alcide de Larivalière.

PLAFONDS : Le Roi donne aux arts le musée Charles X. — La véritable Gloire s'appuie sur la Vertu — Le Temps élève la Vérité sur les marches du trône. — Mars couronné par la Victoire. — L'Humanité implore l'Europe en faveur des Grecs.

DESSINS : Fragment de Nazareth (fig. 24). — Timoléon (fig. 19). — Incendie de Moscou (fig. 38). — Charles-Quint et François I[er] visitant l'église de Saint-Denis (fig. 35).

MUSÉE DE BESANÇON.

Une Baigneuse. — Copie de Nazareth par Géricault.

MUSÉE DE BORDEAUX.

L'Embarquement de la duchesse d'Angoulême.

MUSÉE DE NANCY.

Portrait en pied de Duroc.

MUSÉE DE NANTES.

Combat de Nazareth (original).

MUSÉE DE TOULOUSE.

Portrait de Gros dans sa jeunesse. — Portrait de M[me] Gros. — L'Amour piqué par une abeille. — Hercule et Diomède.

MUSÉE DE VERSAILLES.

Entrevue des deux empereurs en Moravie. — La Prise de Madrid. — Le Départ de Louis XVIII. — Portrait équestre de Charles X. — Portrait du comte Daru. — Portrait du maréchal Victor, duc de Bellune. — Portrait du général Masséna. Ces trois portraits sont en pied.

MONUMENTS PUBLICS.

AU PANTHÉON : La Coupole.

CHAPELLE DE TRIANON : Saint Germain.

Nous ignorons où se trouvent les ouvrages suivants :

PORTRAITS D'HOMMES.

Bonaparte à Arcole. — Général Montbrun. — Zimmermann. — Louis XVIII. — Comte Honoré de Lariboisière. — Comte Roy. — Comte Chaptal. — Galle. — Macips. — Comte de Villemansy. — Docteur Vignardonne. — Drouin. — Clot-Bey. — Macips fils. — Niemcewich.

PORTRAITS EN PIED : Famille de Lucien Bonaparte. — Général de Lassalle. — Général Legrand. — Fils du général Legrand. — Roi Jérôme. — Général Fournier. — Comte de Lariboisière et son fils. — Louis XVIII.

PORTRAITS ÉQUESTRES : Roi Jérôme. — Prince Yousoupoff (fig. 31). — Murat.

PORTRAITS DE FEMMES.

Mme Bonaparte. — Mme Visconti. — Mme Durand. — Duchesse d'Angoulême. — Comtesse Turpin de Crissé. — Mlle Dessolles. — Mme Dufresne. — Une jeune femme et sa fille. — Comtesse Yermoloff. — Mlle de Korsakoff. — Mme Sagot.

PORTRAITS EN PIED : Impératrice Joséphine. — Reine de Westphalie. — Comtesse de Lassalle. — Comtesse Legrand. — Duchesse d'Angoulême. — Comtesse de Lariboisière.

PEINTURES.

TABLEAUX : Antiochus et Éléazar. — L'Amour enlevant une élève de Minerve. — Sapho se précipitant dans les eaux de Leucade. — Distribution des sabres d'honneur. — Bataille de Wagram (fig. 32). — Bacchus et Ariane. — Saül.

ESQUISSES PEINTES : Prise de Caprée. — Coupole (fig. 33).

ÉTUDES PEINTES pour la Coupole. — Sainte-Geneviève. — Groupe de Charlemagne et sa femme. — Groupe de Clovis et Clotilde.

COLLECTIONS PARTICULIÈRES.

M. Boilly (Jules) — Cavalier oriental, accompagné de deux nègres (fig. 28). — Petite répétition du même. — Les révoltés du Caire pardonnés (fig. 22 et 23).

M. Boulanger-Cavé. — Ugolin et ses fils dans la prison (fig. 27). — Au verso de la même feuille, trois figures drapées et assises.

M. Carrier. — Figures peintes des deux anges soutenant la Charte, dans la Coupole. — Portrait peint du marquis de Livron. — *Ensembles dessinés :* Le principal pestiféré, dans Jaffa. — Le malade s'arrachant les cheveux, id. — Le pacha et l'homme abattu près de lui, dans la Bataille d'Aboukir. — Groupe de fuyards, id. — Croquis de l'Arabe en train de traire sa jument.

M. Clavier. — Portrait équestre de la reine de Westphalie.

M. Couder. — Croquis. — Portrait du statuaire Stouf.

M. Delestre. — TABLEAUX : Les Bergers d'Arcadie. — Œdipe et Antigone. — Acis et Galatée (fig. 40). — Panneau de droite, surajouté au tableau des Pyramides. — Panneau gauche, id.

ESQUISSES PEINTES : Portrait de Malakouski. — Première pensée de la Peste de Jaffa (fig. 25).

PORTRAITS : Grande miniature à l'huile de Masséna. — Gros à trente-six ans (fig. 1).

ÉTUDES PEINTES : Académie entière. — Torse, de grandeur naturelle. — Jeune femme se drapant, au sortir du bain, id. — Tête de nègre, id. — Tête de femme coiffée d'un turban, id.

ÉTUDES PEINTES pour la Coupole du Panthéon : L'ange placé près du groupe de Louis XVIII. — L'ange qui vient de déposer le petit prince. — L'ange jetant le voile funèbre dans l'abîme. — L'ange présentant la croix aux Saxons. — L'ange des Capitulaires. — Le petit Prince assis. — Petite étude de la tête du Charlemagne.

Dessins. Premières pensées : Nazareth. — Le bon Samaritain. — L'incendie de Moscou. — Charles-Quint et François Ier visitant Saint-Denis. — Les mêmes à cheval, en avant de l'église. — Saint Denis prêchant dans les Gaules. — Bacchus et Ariane. — Saül. — Acis et Galatée. — L'amour piqué par une abeille. — Hercule et Diomède (fig. 41).

Compositions : Offrande de Gros à sa mère (fig. 5). — La mort de César. — La mort d'Adonis. Ces trois dessins sont de l'enfance de Gros. — La République (fig. 12). — Même sujet, différemment traité. — Jeune fille jetant une rose au courant d'un ruisseau. — Femme assise au pied d'un arbre auquel une lyre est suspendue. — Groupe de deux femmes assises à l'ombre d'un arbre. — Même sujet, avec variante (fig. 11). — La mort de Pyrame. — La mort de Thisbé. — Colombe blessée mortellement par l'Amour. — Timoléon entre ses deux meurtriers. — Alexandre domptant Bucéphale (fig. 17). — Même sujet ombré à la sépia. — Malvina (fig. 18). — Othello et Desdemona (fig. 26). — Electre au tombeau d'Agamemnon. — Même sujet, avec modifications. — Distribution des croix aux artistes (fig. 30). — Prise de Caprée (fig. 34). — Reddition d'Ulm (fig. 37). — Mort du général Valhubert. — Combat d'ours et de chevaux, sur toile. — Petite répétition de ce sujet sur papier. — Groupe principal du départ de Louis XVIII. — Cavalier renversé d'un cheval qui se cabre.

Études terminées : Ajax enlevant le corps de Patrocle, d'après l'antique. — Figure de femme couchée, d'après Michel-Ange. — Étude de draperie pour la Clotilde de la Coupole.

Études partielles d'ensembles : Nègre du tableau d'Éléazar. — *Pour l'esquisse de Nazareth :* 1° Le groupe principal entourant le général Junot ; — 2° troupe de cavaliers ennemis, au côté gauche de la composition ; — 3° sur une même feuille : cheval se cabrant sous son cavalier ; Turc écrasé sous sa monture ; peloton d'infanterie en action ; — 4° drapeau disputé ; — 5° cheval échappant à son maître.

Ensembles : Du Timoléon (fig. 20). — Des deux distributeurs, dans Jaffa. — *Pour la Coupole :* 1° de l'un des anges, les bras étendus ; — 2° de l'ange des Capitulaires ; — 3° du Charlemagne ; — 4° autre, du même ; — 5° du Saint Louis ; — 6° du groupe de Louis XVIII et la duchesse d'Angoulême. — Du Saint Denis prêchant dans les Gaules. — Pour l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême :* 1° Des deux marins ; — 2° de la duchesse ; — 3° de l'homme agenouillé devant elle ; — 4° de la femme aux bras croisés ; — 5° de la jeune fille vue de dos ; — 6° de deux autres figures d'hommes. — Du Saül jouant de la harpe. — De la véritable gloire ; plafond du Louvre.

Portraits : Bonaparte en Italie (fig. 21). — Louis David. — Louis XVIII. — Duchesse d'Angoulême.

Croquis : Feuilles détachées.— Arabes à cheval et combat d'un fantassin avec l'un d'eux (fig. 42). — Attelage de deux chevaux (fig. 43). — Cavalier sur un cheval au galop. — Sur une même feuille : 1° Turc tenant par la bride son cheval au repos; — 2° Turc en selle et, à côté, un Arabe près de son cheval. — Chevaux au manége; l'un lance une ruade. — Plusieurs pages couvertes de cavaliers et de chevaux. — Les originaux des figures 6, 7 et 8. — Jeune femme pleurant sur un tombeau. — Arabe drapé, vu de dos. — Jeune Égyptienne. — Tigre assis (fig. 44). — Lion au repos (fig. 50). — Buffle attaqué par deux serpents (fig. 45). — Groupe de deux jeunes femmes (fig. 47). —Turc à cheval (fig. 48).

Livres de croquis : Le n° 1 est un petit in-quarto, contenant la relation graphique du voyage de Gros en Italie. Ce recueil se compose de quatre-vingt-quinze feuillets, couverts de croquis d'après l'antique; de nombreuses vues des lieux traversés par l'artiste; de buffles; des équipages conduisant en France les objets destinés au Musée. Nous en avons extrait les figures 13-14-15-16 et 51.

Le n° 9 est de petite dimension; il est surtout rempli d'épisodes relatifs à la Bataille de Nazareth, dont on voit là les premiers linéaments, et deux beaux types orientaux, comme spécimen.

Dans le n° 13, on remarque les portraits du père (fig. 2) et de la mère de Gros (fig. 3); sa tête d'enfant par Mme Vigée-Lebrun (fig. 4); plusieurs têtes de femmes, très-bien faites; des études d'arbres; un esclave éthiopien (fig. 29); des animaux et le groupe fig. 46. On y compte cinquante-quatre feuillets.

Des têtes d'Arabes; un combat de deux cavaliers ; des Turcs à cheval; des costumes de druides; les profils de Sulkouski et du général Rampon ; des détails de costumes du Nord ; une scène de bataille, donnent de l'intérêt à cette collection de cinquante et un feuillets, cotée n° 17, mais dont la plupart des pages n'ont pas été touchées par le crayon.

Le n° 21 a trente-sept feuillets enrichis de groupes importants ; de types orientaux ; de chevaux avec l'indication des détails de leur harnachement ; une tête de Napoléon, copiée d'après nature à l'Opéra; la Brinvilliers, d'après Lebrun ; une caricature d'émigré portant un petit chien sous le bras.

Beaucoup de pages sont restées blanches dans le n° 22. On y trouve le bel attelage fig. 9; le groupe de l'Amour enlevant une élève de Minerve; une troupe de hussards en marche ; une charge de hussards ; un combat de deux cavaliers; la figure 49 ; les bergers d'Arcadie (fig. 10).

Les vingt-neuf feuillets du n° 24 n'offrent que deux têtes de la duchesse d'Angoulême; une croquade de sa coiffure; un portrait de Louis XVIII et un visage d'homme.

M. Despois. — Petit portrait peint de Gros. — Trois esquisses, à la sépia, des portraits du Premier Consul, exécutés l'un pour le tribunal d'appel, le second pour la ville de Lyon et le dernier pour la ville de Rouen (fig. 54).

Mme Duret. — Charles-Quint et François Ier visitant Saint-Denis, petit dessin à la plume.

M. Fourau. — Un tableau représentant un seigneur turc et ses deux serviteurs.

M. Havin. — Esquisse du portrait de Louis XVIII. — Petite esquisse de Sapho se précipitant dans les eaux de Leucade. — Esquisses de neuf comsitions de portraits en pied, de scènes de famille, et de deux cavaliers près de leurs chevaux.

M. His de la Salle. — Un chef oriental monté sur un cheval maintenu par deux nègres (fig. 53). — Combat de deux cavaliers turcs (fig. 52).

M. le baron Larrey. — Première pensée, au crayon, de la peste de Jaffa.

M. Thayer (Amédée). — Charles-Quint et François Ier à cheval devant le porche de Saint-Denis (fig. 36).

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Typographie HENNUYER ET FILS, rue du Boulevard, 7.

